

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra sinologie

# DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Alžběta Klusáčková

Analýza čínského překladu románu *Tři muži ve člunu* se zaměřením na převod  
humoru

An analysis of the Chinese translation of the novel *Three Men in a Boat* with  
a special focus on translating humour

Praha, 2021

Vedoucí práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

## ABSTRAKT

Diplomová práce rozebírá slavný humoristický román anglického spisovatele Jerome K. Jeromeho *Tři muži ve člunu* (*Three Men in a Boat*), jež dodnes získává nové čtenáře a právem patří do zlatého fondu anglického humoru. *Tři muži ve člunu* se dočkali překladu do několika desítek jazyků včetně čínštiny. Jádrem práce je srovnání původního díla se současným čínským překladem, který pořídil Wang Bi. Jednosměrná analýza od anglického originálu k čínskému překladu je provedena s přihlédnutím k překladu výchozího díla do češtiny od J. Nováka.

Metodologicky práce vychází z bohaté tradice českého strukturalismu a z něj odvozené teorie překladu reprezentované Jiřím Levým, při textové analýze využívá vlivného teoretického konceptu německé translatoložky Christiane Nordové. Opírá se i o specializované studie zabývající se přímo překladem humoristické literatury.

Práce v první řadě definuje britský humor a na vybraných příkladech nastíní, jak originál dosahuje humorného efektu. Dále charakterizuje strategie a postupy, jejichž pomocí čínský překladatel provádí převod jednotlivých prvků humoristického díla (např. ironie, personifikace, hyperbola, understatement), hodnotí také míru funkčnosti a zdařilosti převodu díla jako celku. Výstupem komplexní analýzy je představení konkrétních překladatelských řešení z oblasti jazykového, situačního a kulturně založeného humoru.

Analyzovaný čínský překlad anglického humoristického románu je zasazen do čínského kontextu: věnuje se vývoji překládání coby klíčové složky mezikulturní výměny v Číně 20. století a stručně popisuje domácí humoristickou tradici.

## KLÍČOVÁ SLOVA

překlad, překladatelská analýza, humor, překlad humoru, britský humor, překlad do čínštiny, *Tři muži ve člunu*, Jerome K. Jerome, Wang Bi

## **ABSTRACT**

This Master's thesis analyzes *Three Men in a Boat*, a famous work by a British author Jerome Klapka Jerome. It is a very popular humorous novel published in 1889 which rightly belongs to the classics of British humour and is still attracting new readers today. The novel has been translated into dozens of languages including Chinese. The thesis is based on comparing the original work to its modern Chinese translation produced by Wang Bi, the analysis is conducted in the direction from English to Chinese. For reference, it also uses the Czech translation by J. Novák.

Methodologically, the thesis builds on structuralist terminology created by the Czech translation theorist Jiří Levý. For text analysis, it utilizes an influential theoretical concept invented by the German translation scholar Christiane Nord. It also takes into account specialized studies on humour literature and the problems of its translation.

The thesis attempts to define British humour and characterize the author's devices to achieve comic effect. It thoroughly describes the strategies chosen for translating some of the individual literary devices (e.g. hyperbole, irony, understatement or personification) into Chinese. The complex analysis presents specific examples of translating verbal, cultural and situational humour. It also evaluates the adequacy and functionality of Wang Bi's translation in general.

The Chinese translation of the British humorous novel is put into the Chinese context: apart from the brief history of Chinese humor, the thesis also discusses the development of Chinese translation as a crucial part of inter-cultural exchange between China and the West.

## **KEY WORDS**

translation, translation analysis, humour, translation of humour, British humour, translation into Chinese, *Three Men in a Boat*, Jerome K. Jerome, Wang Bi

## **PODĚKOVÁNÍ**

Ráda bych především poděkovala Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D., za obrovskou trpělivost při vedení mé práce a za množství času, který mi věnoval. Dále patří velké díky rodině a přátelům za podporu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

*V Praze dne* 30.6.2021

Alžběta Klusáčková

# Obsah

1 Úvod.....	3
2 Teorie a překlad humoru.....	5
3 Dějiny čínského překladatelství.....	12
3.1 Od počátků po 19. století.....	12
3.2 Překlad na konci císařství.....	16
3.3 Májové hnutí a republikánské období.....	24
3.4 Čínská lidová republika.....	29
4 Čínský humor.....	32
5 Analytická část.....	46
5.1 Analýza výchozího textu podle Christiane Nordové.....	47
5.1.1 Vnětextové faktory.....	47
5.1.2 Funkce textu.....	51
5.1.3 Vnitrotextové faktory.....	54
5.2 Předmluva překladatele.....	60
5.3 Humor Tří mužů ve člunu.....	64
5.4 Vybrané jevy a jejich rozbor.....	66
5.4.1 Ironie a satira.....	66
5.4.2 Understatement.....	75
5.4.3 Hyperbola.....	80
5.4.4 Černý humor.....	86
5.4.5 Víceznačnost a jazyková hra.....	93
5.4.6 Personifikace.....	100
5.4.7 Nepřímá vyjádření.....	106
5.4.8 Intelektualizace.....	115
5.4.9 Historické anekdoty a reálie.....	122
5.5 Celkové hodnocení.....	128
6 Závěr.....	145
7 Seznam použité literatury.....	146

Humor is a state of mind.

More than that, it is a point of view, a way of looking at life.

Lin Yutang, *My Country and My People* (1935)

# I Úvod

Překlad a tlumočení provázají lidstvo od nepaměti – tvoří zásadní článek mezikulturní komunikace, která v dnešním globalizovaném světě nabývá stále většího významu. Oproti tomu teorii překladu a translatologii (*translation studies*) lze považovat za poměrně novou a velmi dynamickou akademickou disciplínu, produkt dvacátého století. Lze říci, že lidé překládali a tlumočili mnohem dříve, než o procesu překladu a jeho úskalích začali teoreticky uvažovat. My se v této práci pokusíme propojit problematiku překladu (z angličtiny do čínštiny) se studiem humoru. Studium humoru (*humour research*) si mezi akademiky získává popularitu, protože svou šíří nabízí mnoho dosud neprobádaných témat. K jeho značnému výzkumnému potenciálu přispívá rovněž interdisciplinarita: zasahuje do mnoha oborů od historie, antropologie, psychologie a sociologie až po filozofii, literaturu a lingvistiku. Zde se omezíme na pojetí lingvisticko-literární.

Jak praví Karel Čapek, humor je solí země a kořením života. Různé kultury ale preferují velmi odlišné chutě, a proto převod humoru právem patří mezi nejobtížnější oblasti překladu. Jinými slovy, smějeme se všichni nehledě na to, odkud pocházíme, ale každého pobaví něco úplně jiného. Čím vzdálenější kultury, tím těžší úkol na překladatele čeká, protože musí překlenout širokou propast kulturní jinakosti. Právě o takový případ se jedná při překladu mezi evropskými a asijskými jazyky. V této práci se primárně pokusíme zhodnotit, jak se s tímto oříškem vypořádal současný čínský překladatel Wang Bi 王碧. Dále budeme hledat odpověď na otázku, jestli velmi specifický britský humor vůbec lze do čínštiny adekvátně převést. Při analýze vyjdeme z myšlenek otce zakladatele české teorie překladu Jiřího Levého a použijeme jeho terminologie pro komentování jednotlivých jevů, jež spoluvytvářejí humorné vyznění originálu. Některá čínská řešení porovnáme s českým překladem J. Nováka.



S vědomím, že přeložené literární dílo se nevyhnutelně stává nejen součástí dějin překladu, ale též součástí dějin domácí literatury, se budeme stručně věnovat čínské překladatelské a humoristické tradici. Bez těchto znalostí bychom nebyli schopni Wang Biho překlad zasadit do příslušného kontextu.

Za předmět našeho rozboru jsme si zvolili klasický britský humoristický román *Three Men in a Boat (Tři muži ve člunu)* z pera Jerome Klapky Jeromeho, vydaný v roce 1889. Abychom mohli podrobit zkoumání překlad, musíme původní dílo nejdříve důkladně pochopit a vystihnout jeho hlavní rysy, což nám pomůže identifikovat hlavní překladatelské výzvy. Proto provedeme textovou analýzu románu podle konceptu německé teoretičky překladu Christiane Nordové (\*1943).

Přestože autor vydal tuto knihu na sklonku 19. století, obstála v testu času a dodnes patří do zlatého fondu nejen britské, ale i celosvětové humoristické literatury. O kvalitě, nadčasovosti a oblíbenosti díla na české scéně svědčí mimo jiné to, že si ho velmi zamilovaly přední osobnosti české zábavy. Miroslav Horníček pečlivě vybral „nejlepší“ pasáže a svým nezapomenutelným hlasem načetl desku, kterou připravil ve spolupráci s vydavatelstvím Supraphon. Předejme slovo přímo jemu (začátek zmíněné nahrávky ze 70. let):

*Je to stará knížka. Byla napsána v roce, kdy se narodil můj otec. Mnohé od té doby zestárla, mnohé vyšlo z módy a mnohé tu už bohužel není, ale ona trvá, je mladá a získala si od doby svého vzniku miliony čtenářů. Doslova miliony, ale na množství nehleďme. Důležité a krásné je to, že každý z nich se k ní vrací. Je dobré mít ji stále na dosah. Na dosah ruky, na dosah paměti... Síla té knihy nevězí v pointě, nedá se vybit jediným sdělením. Její síla vězí v pohledu na několik prostých věcí a dějů. Vězí v tom, že i nás, své čtenáře, učí tyto věci a děje vidět. Vracím se k ní, když je mi dobře, nebo když chci, aby mi dobře bylo.*

Milí čtenáři, pojďme se vydat na plavbu po Temži spolu s čínským překladatelem. Příjemnou zábavu!

## 2 Teorie a překlad humoru

Lidé se celá staletí snaží rozluštit mechanismy vytvářející humor a porozumět tomuto fenoménu. V této kapitole se pokusíme shrnout existující teorie humoru a naznačit problémy, jež s sebou nese překlad humoristického literárního díla, protože právě to je těžištěm této práce.

Christina Larkin-Galiñanes v druhé kapitole *Routledge Handbook of Language and Humour* podává přehled tří dominantních teorií humoru a zmiňuje jejich historický vývoj. První teorií, která se pokouší objasnit povahu humoru jakožto společenského fenoménu, je tzv. **teorie superiority** (*superiority theory*). Její základy zformulovali už filozofové antického Řecka. Podle Platóna (427 př. n. l. - 347 př. n. l.) je člověk směšný, pokud trpí pocitem vlastní nadřazenosti a sám o sobě si myslí víc, než v něm doopravdy je. Raná definice superiority tedy spočívá v domýšlivé a nafouknuté představě, kterou si objekt smíchu vytvoří o sobě samém a právě ta ho dělá směšným. Už staří Řekové rozlišovali mezi „hrubým“ či nízkým humorem, mezi jehož atributy patří vulgární jazyk, šaškování či kritika nedostatků ostatních, a humorem jemnějším, který často vychází z jazykové hry, inkongruity (nesouladu) a elementu překvapení. Myslitelé antického Řecka se rovněž zajímali o využití umírněného, intelektuálního humoru jakožto rétorického prostředku, jímž lze získat pozornost a dobrou vůli obecnstva (Larkin-Galiñanes 2017: 5-6).

Po vzestupu křesťanství ve středověku ustoupil humor do pozadí, protože byl příliš spjatý s fyzickým tělem a jeho potřebami, které křesťanství potlačovalo. Správný křesťan měl tvrdě pracovat, odpírat si tělesná potěšení a žít tichým životem v poslušnosti, skromnosti a oddanosti Bohu. Církev neschvalovala lehkomyšlnost, vulgaritu a pošetilost, proto byl humor považován za nebezpečný – příliš přitahoval věřící ke svodům pozemského života. Ve středověku proto vzniklo poměrně málo textů o humoru a křesťanské spisy obsahují velmi málo zmínek o smíchu (tamtéž: 7).

Renesance sice k humoru zaujala o něco smířlivější postoj, ale i tehdy (např. v renesanční Anglii) byla komedie jakožto divadelní žánr odsuzována. Svou nemorálností, špinavostí a hříšností údajně komedie sváděla mladé k nečinnosti a rovněž poskytovala příležitost k rozvoji prostituce a mnoha dalších hříchů.

V době osvícenství o humoru přemýšlel mimo jiné René Descartes (1596-1650). Descartes přistupoval k humoru velmi komplexně. Uvědomoval si, že kruté zesměšňování může jedinci velmi ublížit, ale zároveň schvaloval uměřenou formu kritiky lidských a společenských nešvarů, která tím, že z nich udělá terč smíchu, má sílu tyto nedostatky napravit. Podoba teorie superiority, jak ji známe dnes, však vychází hlavně z myšlenek Thomase Hobbesa (1588-1679). Podle Hobbesa si lidé rádi všímají nedokonalostí jiných a tím se utvrzují v myšlence vlastní nadřazenosti. Jinými slovy, lidé se vysmívají ostatním, protože smích podporuje jejich vlastní spokojenost se sebou samými (tamtéž: 7-8).

Ve 20. století byly vlivné myšlenky francouzského filozofa Henriho Bergsona (1859-1941), který považuje humor primárně za společenský jev. Humor má sociální funkci, je „gestem“ neodmyslitelně patřícím ke společenskému životu. Bergson rozvinul teorii humoru jakožto prostředku sociální kontroly, kterou naznačil už Descartes: lidé sami kontrolují své jednání, protože si nikdo nepřeje stát se terčem výsměchu. Ve stejné době jako Bergson se k humoru vyjádřil také psycholog Sigmund Freud (1856-1939). Pro Freuda představuje humor způsob, jak ventilovat základní lidské instinkty (například agrese), jež nám civilizace nařizuje potlačovat. Podle Freuda i Bergsona obsahuje humor element nepřátelství.

V současné době s teorií superiority dále pracují převážně psychologové a sociologové, kteří dále zkoumají roli humoru v sociálních vztazích (tamtéž: 8-9).

Další z hlavních teorií humoru je tzv. **teorie uvolnění** (*release theory*), která reprezentuje psycho-fyziologický přístup k humoru. I její počátky se datují do dob antického Řecka.

Někteří antičtí filozofové zastávali názor, že pokud se smích nezpronevěří ideálům kultivovaného a uměřeného chování, může člověku poskytnout radost a uvolnění. Tento náhled křesťanství upozadilo, byť i někteří křesťanští myslitelé neochotně připisovali smíchu pozitivní účinky na lidskou mysl. Základem teorie uvolnění (i teorie inkongruity) se staly myšlenky Immanuela Kanta (1724-1804), který řekl: „Smích je pocit, který vzniká z náhlé proměny napjatého očekávání v nic“ (tamtéž: 9-10).

Kantovo východisko dále rozvedl sociolog Herbert Spencer (1820-1903). Spencer uvádí, že naše pocity na sebe berou formu nervózní energie ovlivňující svaly a pohybové ústrojí. Pokud tato energie dosáhne určité intenzity, tělo zareaguje akcí (např. na strach zareaguje útekem). Smích je výsledkem nashromážděných emocí, které mysl považuje za nevhodné či nechtěné. Když se tyto pocity změní ze silných na slabé, přebytečná energie se uvolní sérií svalových pohybů bez akce a je vypuštěna ven, jako když se otevře bezpečnostní ventil u parního stroje. Spencer i Kant vidí smích jako „přívětivou sílu, která v jedinci nastolí rovnováhu tak, že mu umožní vypustit přebytečnou energii“ (tamtéž: 10).

Ve 20. století s teorií uvolnění pracovalo mnoho převážně humanisticky orientovaných badatelů. Tito myslitelé interpretovali smích jako katarzní úlevu od civilizačních zábran a společenského útlaku. Například spisovatel Arthur Koestler (1905-1983) přišel s hypotézou „bezpečnostního ventilu“: aby jedinec udržel pod kontrolou silné emoce, jako je např. sexuální touha nebo hněv, potřebuje způsob, jak je vybit. Tyto vášně by jinak dohnaly jedince k akci, aby je uspokojil, smích je však zmírňuje a odvrací, navíc přináší pocit příjemného uvolnění (tamtéž : 11).

Poslední základní teorií je tzv. **teorie inkongruity** (*incongruity theory*). Tato teorie představuje pojetí kognitivně-perceptuální a zabývá se spíše duchaplnými poznámkami (*wit*) než situacemi, které vyvolávají spontánní smích. Již Aristoteles (384 př. n. l. - 322 př. n. l.) či Cicero (106 př. n. l. - 43 př. n. l.) využívali svůj důvtip, aby pobavením čtenáře či posluchače zároveň dosáhli konkrétního účelu, jako je upoutání

pozornosti nebo odzbrojení oponenta. Aristoteles popsal mnoho literárních prostředků, jimiž „vysoký“ literární humor dosahuje komického efektu: např. ironii, nečekané zvraty, slovní hříčky a dvojsmysly, metaforu a přirovnání atd. (tamtéž: 11)

Smích často pramení z inkongruity, tj. „nesouladu“. Myslitelé v 19. století definovali inkongruitu jako „vnímání či objevení vztahů mezi myšlenkami či věcmi, které se zdají na první pohled naprosto nesouvisející“. Podmínkou však je, že zatímco „v reálném světě by se nikdy nesetkaly, bystrá a rafinovaná mysl mezi nimi přesto objevila spojení“ (tamtéž: 11).

Můžeme například přisoudit jiné osobě motivaci či znalosti logické z našeho pohledu, ale odporující tomu, co daná osoba ve skutečnosti dělá. Komický efekt vyvolává také konflikt mezi naší původní konceptuální interpretací slova a další „skutečnou“ interpretací, která vyplývá z kontextu, v němž se toto slovo reálně vyskytne. Pro humor je tedy důležitý prvek porušení či přímo obrácení očekávání (tamtéž: 13).

Ve 20. století se teorie inkongruity dále rozvíjela a ukázala se jako nejnosnější ze všech tří teorií. Badatelé dospěli k poznání, že inkongruita sama o sobě pro vznik humoru nestačí, měla by být zároveň překvapivá a originální. Vnímání humoru bylo moderními badateli popsáno jako dvoufázový proces: objevení nesouladu následuje rozřešení tím, že aplikujeme odlišné kognitivní pravidlo. Pointou vtipu je nazýván moment, kdy vypravěč zboří očekávání posluchače, aniž by mu nabídl pokračování, které by mohlo inkongruitu vysvětlit. V ten moment nastává fáze „řešení problému“, v níž musí posluchač zjistit, jak pointa zapadá do celku (tamtéž: 14).

Jednotlivé teorie humoru se mísí či prolínají, po celá staletí stavějí jedna na druhé. Uspokojivou syntetickou teorii nabídl však až lingvista a sémantik Victor Raskin (\*1944) ve své průlomové knize *Semantic mechanisms of humour* z roku 1985. Raskin přišel s **všeobecnou teorií verbálního humoru** (*general theory of verbal humour*, *GTVH*), která postavila do centra zájmu pragmatický účinek.

GTVH pracuje s tzv. scénáři (*scripts*). Podle GTVH je každý humorný text plně či částečně kompatibilní se dvěma scénáři, které si navzájem protiřečí. Jeden z nich vidíme na první pohled, druhý se skrývá pod povrchem, a jejich opozice generuje inkongruitu (tamtéž: 15; Chiaro 2017: 421). Pomocí GTVH lze často popsat také humor románu *Tři muži ve člunu*, předmět této práce.

Italská translatoložka Delia Chiaro, která se dlouhodobě zabývá překladem humoru, píše, že „verbální humor těžko cestuje“: bývá totiž založen na inkongruitách obsažených ve výchozím jazyce a řadě kulturních specifik typických pouze pro výchozí zemi. Dobrý vtip tedy velmi často propojuje lingvistické a kulturní prvky, což vytváří jednu z nejobtížnějších výzev vůbec nejen pro profesionální překladatele, ale i pro kohokoli, kdo se pokouší žertovat v cizím jazyce. Už Cicero si všiml, že humor vychází buď z faktů, nebo z jazyka, a lidé obzvlášť ocení kombinaci obou těchto aspektů. I pokud máme štěstí a dokážeme nalézt vyjádření se stejným významem v cílovém jazyce, kulturní rozdíly se přesto mohou stát nepřekonatelnou překážkou stojící překladateli v cestě. Smích a úsměv, dvě fyziologické reakce neodmyslitelně spjaté s humorem, jsou nicméně univerzální, stejně jako pocity štěstí, pobavení a veselosti (Chiaro 2012: 1; Chiaro 2017: 414).

S mezijazykovým překladem humoru úzce souvisí problematika ekvivalence a přeložitelnosti, stojící dlouhodobě v centru zájmu teoretiků překladu. Měli bychom mít na paměti, že adresát překladu sice věří, že se jedná o věrnou kopii originálu, překlad však nikdy nemůže dosáhnout dokonalé přesnosti. Z pohledu teorie znamená „přeložitelnost“ (*translatability*) převedení významové složky z výchozího do cílového jazyka, aniž by sdělení utrpělo zásadní změny. Přesto se ovšem radikálním změnám principiálně nelze vyhnout, protože každé dva jazyky jsou jiné a překlad se v určitých aspektech bude vždy odlišovat od originálu.

Právě převod humoru je oblastí, kde často dochází k nejradiálnějším změnám.

„Formální ekvivalence“ (*formal equivalence*) odpovídá překladu, který následuje strukturu i obsah originálu co nejvěrněji. U úspěšného překladu humoru se však uplatňuje spíše ekvivalence dynamická (*dynamic equivalence*), s jejímž konceptem přišel lingvista a teoretik překladu Eugene Nida (1914-2011). V případě ekvivalence dynamické sice nemusí být dodržena přesná ekvivalence formální (dojde ke změně obsahu či formy), ale přesto cílový text působí na čtenáře stejným pragmatickým účinkem jako originál (tamtéž: 417-420).

V terminologii Jiřího Levého hovoříme o funkčním překladu. Řečeno slovy dalšího známého teoretika překladu Petera Newmarka (1916-2011), funkční překlad je málokdy striktně sémantický, spíše se jedná o překlad „komunikativní“ plnící stejnou komunikační funkci (tamtéž: 420). „Funkční“ přístup k překladu dále rozpracovala tzv. teorie skoposu vycházející z myšlenek Gideona Touryho (1942-2016). Hans Vermeer (1930-2010) a jeho pokračovatelka Christiane Nordová (\*1943), jejíž metodu textové analýzy budeme využívat dále v této práci, postavili do centra zájmu cílový text: podle teorie skoposu vlastně nezáleží na věrnosti, důležité je, že překlad „funguje“ jako originál a plní stejnou komunikační funkci (*skopos*). Pokud tuto teorii aplikujeme na překlad humoru, úkol překladu je splněn, pokud jeho adresát rozpozná „nevážnost“ a dokáže určit, že se jedná o humorný text (tamtéž: 420-421).

Mnozí badatelé si všímají, že humor sdílí mnoho charakteristik s poezií. Humor i poezii považují někteří za principiálně nepřeložitelnou (Vandaele 2010: 149). Jak poezie, tak literární humor se rozchází s vyjadřovacími konvencemi a napínají možnosti jazyka: často pracují s opakováním na úrovni hlásek, slov, syntaxe i významu, používají nestandardní slovosled či nechávají lexikální jednotky vstupovat do neobvyklých vazeb (kolokací). U překladu humoru i poezie se uplatňuje tzv. princip „nutné oběti“ (*necessary sacrifice*): pokud má zůstat poezie poezií a humor humorem, tj. zachovat si dynamickou a funkční ekvivalenci, pak je některé prvky třeba obětovat (Chiaro 2017: 417-420).

Celkově označuje Chiaro (tamtéž: 422-23) překlad humoru za proces „řešení problémů“. Popisuje čtyři strategie, k nimž se uchylují překladatelé humoristických textů, aby těmto problémům čelili. První strategií je ponechat danou pasáž nezměněnou a přeložit ji *sensu stricto*, což ale může mít za následek ztrátu humoru. Zadruhé přichází v úvahu substituce: překladatel nahradí výchozí vtip novým, originálním humorným vyjádřením v jazyce cílovém, které zachová původní efekt. Zatřetí může překladatel využít ekvivalentního idiomatického spojení v jazyce cílovém. Krajní čtvrtou možností je humor zkrátka ignorovat.

V oblasti překladu vždy dochází ke ztrátám, někdy ale také k ziskům dosaženým pomocí kompenzace. Nejvhodnější strategií při překladu humoru bývá často substituce, která překlene kulturní jinakost a rozdíl ve „znalostních zdrojích“ (*knowledge resources*), jak nazývá Salvatore Attardo (\*1962) sadu kulturně podmíněných znalostí nutných ke správné interpretaci humoru (tamtéž: 422).

Gabriella Kovács (2020: 69) shrnuje pozorování mnoha translatologů, kteří se shodují na tom, že nezávisle na konkrétní jazykové kombinaci a zvolené překladatelské metodě bývá cílový text celkově méně humorný než originál, protože obsahuje méně komických prvků, ale také z důvodu, že tyto prvky (přesazené do jiného jazykového prostředí) jsou cílovým čtenářem vnímány jako méně komické.

Jak uvádí Katrina Trierenberg (2008: 523) v *The Primer of Humor Research*, odborné zkoumání humoru v literatuře trpí hlavně tím, že důkladnou „pitvou“ a rozklíčováním ztrácí humor svou živost: jako dobarvený a pečlivě naaranžovaný exemplář vycpaného zvířete. Když čtenáři podrobně vysvětlíme, v čem vtip spočívá, přestává být vtipem; pokud napíšeme z pozice badatele rozbor humorné pasáže a někdo si ho přečte, pravděpodobně uvidí to samé co my, a už ho nic nenutí vyložit si ji po svém. Nemusí se sám snažit a pravděpodobně přejme náš názor. Čtenářské konkretizace literárního díla (Levý 1998: 49) se mění s dobou, ale akademický rozbor plynutí času tolik nepodléhá.



Obecně vzato, abychom pronikli do tajemství humoru, musíme ho nejprve sami prožít a přijít se svou vlastní interpretací. Vědeckým analýzám samozřejmě nemůžeme upřít jistou hodnotu, protože nám pomáhají porozumět fenoménu humoru jako takovému, ale doopravdy humor ožívá až v „divočině“: v mysli autora, kde vzniká, či čtenáře, který ho subjektivně vnímá (Triezenberg 2008: 523).

Stejně jako preparátoři zvířat, i my se v této práci budeme snažit vypreparovat humor a vystavit ho na odív. Humor v naší analýze bude sice ve své popisnosti sterilně „mrtvý“, ale i tak má smysl takovou analýzu provést. Jedině z ní totiž můžeme získat cenné poznatky o překladu a poznat jevy, k nimž dochází při přesazení něčeho tak efemérního jako je literární humor z kultury výchozí do kultury cílové.

## **3 Dějiny čínského překladatelství**

### **3.1 Od počátků po 19. století**

Jak jsme již predestřeli, překlad a (tlumočení) hrají od úsvitu lidských dějin nezastupitelnou roli, protože usnadňují komunikaci mezi národy. I Čína se již velmi dávno zapojila do dialogu s ostatními civilizacemi, celá staletí však vnímala sebe samotnou jako střed světa, což se promítalo i do vztahů se zahraničím. K neotřesitelnému přesvědčení o vlastní superioritě císařskou Čínu (v jejích očích) opravňovala relativní technická pokročilost oproti jiným asijským národům, ale hlavně bohatost vlastního literárního dědictví a tisíce let historie. Pro čínský koncept kulturní nadřazenosti užívá Fairbank termínu „kulturalismus“, kterým Čína zároveň legitimizovala šíření své kultury do okolních zemí a sinizaci nečínských národů. Stopy tohoto uvažování přetrvávají do určité míry dodnes, jak vidíme na přístupu k národnostním menšinám na území ČLR.

V některých obdobích probíhala čilá mezikulturní výměna (významným obdobím je v tomto ohledu například doba Tang), jindy se země uzavírala více do sebe, každá dynastie však zřizovala vlastní úřad pro styk se zahraničím a existovalo rovněž jakési rudimentární vzdělávání překladatelů ve státní režii, koncipované pro potřeby diplomatických služeb (Wakabayashi 2005: 79). Císařská Čína s ostatními národy jednala a obchodovala, ale nikdy jim nepřiznala status rovnocenných partnerů. Lze říct, že Číňané se sice o cizí kultury zajímali (někdy více, jindy méně), jejich jazykům ovšem věnovali pouze malou pozornost. Čínský literát zpravidla nepovažoval „barbarské“ jazyky za hodné studia a přisuzoval této znalosti minimální význam (dokonce se za ni styděl), obecně se raději věnoval studiu klasických spisů a přípravě na úřednickou kariéru. Neoddiskutovatelnou existenci sinocentrismu musíme při uvažování o čínské překladatelské tradici (v porovnání se Západem nepřilíš rozvinuté) vzít v úvahu – jinak bychom nebyli schopni porozumět tomu, jak dalece se pohled na překlad a prestiž překladatele v průběhu času proměnily. Bez tohoto vědomí bychom pravděpodobně podcenili značný význam překladu pro obrat od tradice k modernitě, k němuž došlo na přelomu 19. a 20. století.

Z výše zmíněných důvodů status překladatele v historii nedosahoval nijak závratné výše: uveďme jako příklad komunikaci mezi Číňany a stepními kočovníky či se středoasijskými sousedy čínského impéria, kde se tlumočnickem zpravidla stával cizinec hovořící čínsky. Konfuciánský kánon a nejstarší písemné prameny překladání zmiňují minimálně, zásadní zlom přichází až s importem buddhismu do Číny během dynastie Han. Rostoucí popularita buddhismu mezi elitou i prostým lidem v chaotickém období Roztříštěnosti (220–581) zrodila monumentální „buddhistický projekt“<sup>1</sup> překladu buddhistických sůter ze sanskrtu či prákrtu.

1 Translatoložka Martha Cheung nazvala první díl své *Anthology of Chinese Discourse on Translation* (Manchester: St. Jerome, 2006) *From the Earliest Times to the Buddhist project*, zde si vypůjčíme její termín.

Čínští buddhističtí mniši čelili mnoha obtížím: sami cizí řeči neovládali a byli odkázáni na ústní tlumočení, museli se vypořádat s převodem naprosto cizích reálií a terminologie, komplikované syntaktické konstrukce typické pro flektivní indické jazyky vzdorovaly převodu do izolující čínštiny. Už tehdy se diskutovalo o nakládání se „zdrojovým textem“ (*ben* 本), o stylové jednoduchosti versus zdobnosti, o ztrátách a problémech vznikajících během procesu překladu či o kvalitách dobrého překladatele (Cheung 2006: 10-14). Výstupem překladatelských dílen, v nichž mniši nečínského i čínského původu kolektivně vykládali význam buddhistických spisů, byly často spíše volné interpretace originálu; objevili se ale i zastánci věrnosti, např. vlivný Dao An 道安 (314–385) a jeho žáci. Lze konstatovat, že buddhistický překlad podstatně obohatil dějiny čínského myšlení i literatury: vypůjčíme-li si pojmosloví Jiřího Levého, zaplnil mezery v domácím písemnictví (Levý 1998: 100) a posunul ho kupředu, ale zároveň do sebe (obzvlášť na samém počátku) přejímal některé prvky čínské tradice.

Buddhistické myšlení ovlivnilo významné literárně-teoretické pojednání *Duch básnictví řezaný do draků* (*Wenxin diaolong* 文心雕龙)<sup>2</sup> z přelomu 5. a 6. století, vznik čínského divadla a narativní fikce. Rovněž formovalo čínštinu jako jazyk a v neposlední řadě i teoretické uvažování o překladu – už v této době se mimo jiné začal užívat pojem, který se mnohem později staly jádrem Yan Fuovy koncepce překladu. Do historie se zapsali původem středoasijské mniši An Shigao 安世高 (2. stol.) a Kumáradžíva 鳩摩罗什 (5. stol.), jenž v hanském zajetí s pomocí mnoha rodilých čínských spolupracovníků převedl *Vimalakirti sútru*, jakož i *Diamantovou* a *Lotosovou sútru* do čínštiny. Překlad buddhistických textů vzkvétal i za dynastie Tang. Mezi tangskými buddhisty se vyznamenal překladem *Sútry srdce* (*Xinjing* 心经) známý učenec Xuanzang 玄奘 (602–664), jehož pout' do Indie se stala předlohou pro postavu Tripitaky v klasickém čínském románu *Putování na Západ* (*Xiyou ji* 西游记).

2 Liu Xie (2000). *Duch básnictví řezaný do draků*. Překlad Oldřich Král. Praha: Brody.

Do dějin překladu v Číně výrazně zasáhli misionáři: zprostředkovávali svým konvertitům Bibli a jiné spisy v různé míře adaptované na čínské prostředí náboženské i sekulární. Naráželi však na velké kulturní rozdíly ztěžující srozumitelnost a současně řešili problém správnosti terminologie z hlediska církevní dogmatiky. Už od středověku působili na císařském dvoře jezuité, kteří se překladatelskou činností intenzivně zabývali. Jejich překlady vybraných pasáží Bible vycházely z latiny, jako médium zvolili klasický jazyk (*wenyan*). Byť byli sami vynikajícími znalci Číny a její kultury, i oni spolupracovali s rodilými Číňany, jejichž pomoc potřebovali hlavně pro stylizaci výsledného textu (literární čínštinu sami aktivně neovládali). Rovněž převáděli do čínštiny naučná díla z oblasti západních přírodních věd (matematika, astronomie), aby vyhověli zájmům a potřebám cílové kultury (Eber 2013: 63-64).

Proti jezuitům a jejich koncepci překladu se postavili striktnější františkáni, další vlivný mnišský řád působící na čínském území, kteří požadovali větší přesnost. V 19. století v Číně působily také protestantské misie, které usilovaly o co nejrychlejší obrácení velkého počtu obyvatel na křesťanskou víru. Protestanti přeložili celou Bibli do hovorového jazyka: mezi běžným lidem se ujal velmi kvalitní Šereščevského překlad (tamtéž: 63-66). Misionářské aktivity v 19. století se ovšem neomezovaly pouze na náboženské: v tomto ohledu nejvýraznějším počinem se stalo šanghajské periodikum *Wanguo gongbao* 万国公报, které několik desetiletí (1868–1907) úspěšně šířilo povědomí o Západu (mimo jiné pomocí překladu). Věnovalo se mnoha různým disciplínám od politiky až po umění (Pollard 1998: 7).

Překlad jako aktivita zůstával celá století na okraji zájmu, dokonce byl vnímán jako činnost marginální až triviální (Chan 2004: 3). Tato situace se začala měnit až v 19. století, když byla Čína konfrontována se západními mocnostmi.

### 3.2 Překlad na konci císařství

Pohled na překlad se začal postupně měnit v průběhu 19. století: už v 1. polovině 19. století podporovaly překládání tak významné postavy, jako byl kantonský místodržící Lin Zexu 林则徐 (1785-1850). Lin Zexu nechával pořizovat výtahy ze zahraničních periodik, které byly později zkompileovány a vydávány mezi léty 1844-1852 v podobě *Ilustrovaného magazínu zámořských zemí* (*Haiguo tuzhi* 海国图志). Pozdější reformátor Wang Tao 王韬 (1828-1897), jenž spolupracoval s misionáři Jamesem Leggem (1823-1885) a Walterem Medhurstem (1823-1885), vzpomíná, že se překladatelé jako on netěšili nijak velké vážnosti. Tlumočníci na obchodních jednáních mezi Brity a Číňany, nazývaní *tongshi* 同事, byli pro svou (byť velmi omezenou) schopnost komunikace s „nepřítelem“ dokonce pohrdavě označováni jako „zrádci Hanů“ *hanjian* 汉奸 (Wong 2011: 168). Nedostatek kompetentních překladatelů i tlumočnicků Čínu znevýhodňoval a komplikoval její mezinárodní pozici, což si začala uvědomovat až se značným zpožděním. K radikální změně postoje mandžuskou dynastií donutila až série porážek ze strany západních mocností, která srazila zemi na kolena a velmi otřásla úřednictvem i vzdělaneckou vrstvou. Zásadní obrat v přístupu k překladu přichází v 60. letech 19. století po prohrané druhé opiové válce. Jak uvádí historik Li Wenjie (2011: 92), mandžuská vládnoucí dynastie si palčivě uvědomovala nutnost lépe „pochopit poměry na Západě“ (*tong Yiqing* 通夷情), což se zákonitě nemohlo obejít bez studia evropských jazyků. Translatolog David Pollard shrnuje novou strategii Qingů slovy: „Mandžové byli situací donuceni osvojit si západní znalosti, aby dokázali porazit Západ v jeho vlastní hře“ (Pollard 1998: 7). V roce 1861 princ Gong podal petici k císařovně vdově Cixi, vládnoucí za nedospělého císaře Guangxu. Takto se podařilo prosadit zřízení první překladatelské školy *Tongwenguan* 同文馆 (1862) při *zongli yamenu* 总理衙门, novém úřadu pro mezinárodní vztahy. Šlo jednu z klíčových iniciativ v rámci „hnutí za sebeposílení“, jindy zvaného „hnutí zámořských věcí“ (*zhiqiang yundong* 自强运

动/ *yangwu yundong* 洋务运动) s cílem vychovat diplomaty ovládající cizí řeči. Na škole působili čínští i západní učitelé, princ Gong sám předsedal první specializované státní zkoušce v roce 1865. *Tongwenguan* však trpěl nedostatkem zdrojů, výraznějšímu rozvoji kompetencí jeho studentů rovněž bránila přílišná zkosnatělost výuky a návaznost na tradiční konfuciánské školy. Absolventi obstojně zvládali psanou řeč, ale zaostávali v porozumění, konverzaci a poslechu. Nemáme jediný záznam o tom, že by odchovanci čínských škol s titulem *fanyiguan* 翻译官 reálně tlumočili při diplomatických jednáních (Wong 2017: 183); vždy jen doprovázeli kvalifikované západní tlumočníky. Důležité diplomatické dokumenty stále překládali cizinci, Číňané je pouze schvalovali. Následovalo zřízení podobně zaměřených institucí: *Shanghai guang fangyanguan* 上海广方言馆 (1863), *Jiangnan zhizao ju* 江南制造局 (1865) a konečně nejvlivnější školy *Fanyiguan* 翻译馆 (1867), na níž vyučovali i zahraniční experti, jako byli misionáři John Fryer a Young J. Allen, editor periodika *Wanguo gongbao*. Přes veškerou snahu se ovšem Číňané jako tlumočníci a překladatelé v 2. polovině 19. století stále nedokázali vyrovnat cizincům vybaveným výrazně všestrannější znalostí čínštiny (Wong 2004: 239-264).

V 70. letech 19. století vyšly ve vlivných šanghajských novinách *Shenbao* 申报 a v sesterském (prvním na literaturu zaměřeném) čínském periodiku *Yinghuan suoji* 瀛寰琐记 první překlady z anglicko-jazyčných literatur do čínštiny.<sup>3</sup> Pravděpodobně se na nich podílel Ernest Major, vzdělaný majitel *Shenbao*, spolu s hlavním čínským redaktorem periodika. Jednalo se o velmi počínštěné překlady úryvků z románu *Gulliverovy cesty* (*Gulliver's Travels*) Jonathana Swifta, *Příběh řeckého otroka* (*The Story of a Greek Slave*) z výboru *Paša mnoha pohádek* (*The Pacha of Many Tales*) od Fredericka Marryata (1792-1847) a slavnou povídku *Rip van Winkle* z pera Washingtona Irvinga (1783-1859). Prvním západním románem kompletně převedeným do čínštiny se stalo dílo *Noc a ráno* (*Night and Morning*) od Edwarda Bulwera Lyttona (1803-1873). Vycházelo na pokračování mezi léty 1873-1875 pod názvem *Úsvit a večer* (*Xinxi xiantan* 昕夕闲谈).

3 Byly vloženy mezi ostatní zprávy.

Všechny tyto překlady se vyznačují vysokou měrou adaptace, doplňování či naopak vynechávek; v periodiku nebyly nijak označeny jako překlady. Paradoxně ovšem kladly velký důraz na vysvětlování cizích reálií, protože chtěly obeznámit čtenáře se západní kulturou. První překlady děl západní literatury nevyvolaly ovšem nijak velkou pozornost (Hanan 2001: 55-58).

Číňané připisovali úspěch Západu nejen pokročilé vědě a průmyslu, ale i filozofii a politickému myšlení. Jak uvádí Pollard (1998: 7), zdrcující porážka v čínsko-japonské válce (1894-1895) čínské vzdělance jen utvrdila v názoru, že Japonci (do té doby vnímaní jako podřadná rasa) vděčí za svůj rozvoj dokončené modernizaci dle západního vzoru, kterou je v Číně třeba teprve provést. Proto na sebe první generace skutečných čínských překladatelů sklonku 19. století vzala břemeno „záchrany nemocné Číny“ a ujala se těžkého úkolu přenést do své země západní poznatky. Nejdříve přišla na řadu díla naučná s největším potenciálem posouvat společnost kupředu, ale pozornost byla postupně věnována rovněž západní krásné literatuře. Velký problém pro tehdejší průkopníky překladu představovala terminologie spjatá se západní modernitou, pro kterou musela čínština najít vhodná vyjádření. Zuřil spor mezi jazykovými „puristy“, prosazujícími zápis nových termínů pomocí již existujících slov klasického jazyka, a zastánci přejímání z japonštiny, která v této době již disponovala rozsáhlou modernizovanou slovní zásobou. Toto období ztělesňují dvě velké postavy, které stály u zrodu čínského překladatelství, **Yan Fu** a **Lin Shu**.

Osobnost Yan Fua 严复 (1854-1921) přesně odpovídá profilu „angažovaného“ překladatele snažícího se prospět své vlasti tím, že jí zprostředkuje západní vědění. Yan Fu vynikal nad svými kolegy především znalostí angličtiny, kterou získal na studiích v Anglii v 70. letech 19. století a dokázal ji propojit se stylistickým mistrovstvím v rodném jazyce. Původní profesí námořní důstojník (vypracoval se až do čela Beiyangské námořní akademie), Yan Fu měl také blízko k vědě. Již během studia

mu učarovaly exaktní nauky jako geometrie, aritmetika, fyzika a chemie. Těžko bychom hledali vhodnější osobu, která by čínského čtenáře pomocí překladů vzdělávala a seznamovala s novými poznatky. V 80. letech spoluzaložil vlivné tianjinské periodikum *Guowen bao* 国文报, psal články na podporu reformních myšlenek a patřil mezi přesvědčené stoupence Kang Youweiovy neúspěšné iniciativy známé jako Sto dní reformu. Texty pro překlad si Yan Fu pečlivě vybíral se zřetelem k jejich didaktické a informativní funkci. Ne náhodou jeho nejslavnější dílo *Pojednání o evoluci* (*Tianyan lun* 天演论), překlad části traktátu *On Evolution and Ethics* od Thomase Huxleyho, spatřilo světlo světa právě v revolučním roce 1898 – mělo podpořit právě probíhající reformní hnutí. Yan Fu tímto uvedl na čínskou scénu filozofii sociálního darwinismu, o níž se věřilo, že orientací na evoluční vývoj spočívá úspěch Západu.

Yan Fuův teoretický přínos je v rychle se rozvíjející čínské teorii překladu stále vnímán jako zásadní. V poznámce k předmluvě svého překladu *Tianyan lun* Yan Fu definoval tři požadavky na překlad: *xin* 信, *da* 达 a *ya* 雅. Ty zároveň nazývá třemi hlavními obtížemi překladatelské práce. Na první místo klade obsahovou věrnost originálu *xin* 信. Na místě druhém stojí srozumitelnost *da* 达: překladatel by měl vyložit originál takovým způsobem, aby čtenář pochopil jeho smysl. Nakonec musí překlad splňovat požadavek elegance *ya* 雅, tedy usilovat o elegantní a vybroušený styl. Musíme ovšem připomenout, že elegance se v Yan Fuově pojetí má podříditi věrnosti (Meng a Li 2005: 59-67). Navzdory kulturní i generační vzdálenosti se Yan Fuovy myšlenky velmi podobají dvojí normě Jiřího Levého (Levý 1998: 88), reprodukční a umělecké. Také Levý, stejně jako Yan Fu, propojuje věrnost a krásu – dobrý překladatel by měl dosáhnout syntézy obou zdánlivých protikladů.

**Lin Shu** 林纾 (1852-1924) se proslavil jako překladatel navzdory tomu, že sám žádný cizí jazyk neovládal, díla k překladu sám nevybíral a mnohdy údajně ani nevěděl, co vlastně překládá. I Lin Shu pracoval v tandemu s rodilými mluvčími, kteří



mu coby „stylizátorovi“ ústně tlumočili obsah vybraného díla. Zatímco Yan Fu zprostředkoval Číně mnoho stěžejních děl z oblasti západních humanitních i přírodních věd, Lin Shu se zasloužil o uvádění děl beletristických. Jeho *Chahuanü* 茶花女 z roku 1899 (překlad *Dámy s kaméliemi* Alexandra Dumase ml.) se stala prvním překladem cizojazyčného románu, který dosáhl velkého čtenářského úspěchu. Lin Shuovy adaptační překlady se stylově a jazykově nevzdalovaly narativním konvencím literatury domácí, proto si získaly nejen konzervativní vzdělance, ale i běžné čtenáře. Lin Shu opatřoval svoje překlady komentáři formou předmluv a doslovů, jejichž prostřednictvím se snažil přiblížit čtenáři překládaná díla. Právě Lin Shuovi vděčili Číňané za to, že rozšířil jejich obzory a poprvé je zavedl do světa západní narativní literatury (Zha 2016: 215-217), byť se kvůli své volbě klasického jazyka ve starém stylu později stal terčem sžíravé kritiky moderně smýšlejících intelektuálů (Hu 2000: 18-19).

Jak Yan Fu, tak Lin Shu si za své médium z pochopitelných důvodů zvolili *wenyan*, jazyk vysokého písemnictví, protože oba mistrně ovládali klasický jazyk a cílili primárně na vzdělaného čtenáře. Zeng Pu 曾朴 (1872-1935), spoluautor známého politicko-satirického románu *Květiny v moři hříchu* (*Niehai hua* 孽海花), vzpomíná, jak Lin Shua přesvědčoval o kvalitách hovorového jazyka, ale neuspěl.

Na přelomu století se rovněž diskutovalo o stylu literatury: překladatelé se rozhodovali mezi *guwenem* 古文, *xinwenem* 新文 a *pianwenti* 駢文体, z nichž každý měl své zaryté příznivce. Jak Yan Fu, tak Lin Shu se jednoznačně přikláněli ke *guwenu*, tzv. „starému stylu“ dle vzoru starých mistrů. Podle Yan Fua a Lin Shua pouze *guwen* mohl zaručit, že přeložené texty budou mít váhu, prestiž a morální kredit, neodmyslitelně spjatý s klasickým jazykem. Hovorový jazyk *baihua* patřil k té části čínského písemnictví, které bylo vnímáno jako „nízká“ *su* 俗 literatura, proto se Yan Fu i Lin Shu bránili překládání do tohoto jazyka. Nechtěli totiž snížit hodnotu svých děl v očích čtenářů (Hu 2000: 12-16).

Obecně vzato intelektuálové a reformátoři sklonku 19. století v čele s Liang Qichaem 梁启超 (1873-1929) viděli překlad primárně jako nástroj urychlující společenský pokrok, jež si stanovili za svůj hlavní cíl. Zha Mingjian (2016: 215) přisuzuje tomuto utilitárnímu vnímání literatury dalekosáhlý význam: angažovanost literatury a její podřízenost politice či konkrétní ideologii, která zakořenila v době konce císařství, hraje v čínském literárním světě roli dodnes a po celé dvacáté století rovněž předurčuje výběr děl k překladu. Dále si všímá, že se Čína na nelehké klopotné cestě k modernizaci zmítala v chaosu a obracela se k literatuře (i překladové) jako k záchrannému kruhu. Čínský literární překladatel je podle Zha Mingjiana tradičně politicky uvědomělý, po celé dvacáté století se zmítá mezi mlýnskými kameny literární estetiky a politické ideologie. Ideologie je ve světě čínského překladu stále přítomná.

Viděno optikou Liang Qichaoa, západní beletrie pro Čínany přelomu století představovala hlavně prostředek poznání světa, jež zobrazovala. Pozitivně vnímali také schopnost literatury upozornit na společenské problémy a přispět tak k jejich řešení. Po neúspěchu Sta dní reformu Liang Qichao utekl do Japonska a začal zde vydávat periodikum *Nový román* (*Xin xiaoshuo* 新小说). *Nový román* proklamoval změnu a rozvoj společnosti pomocí literatury, celou polovinu jeho obsahu tvořily překlady. Největší hodnotu připisoval Liang západnímu románu a povídce – v příkrém rozporu s tradičním vnímáním žánrů, které román spolu s dramaty řadilo mezi žánry „nízké“ (na rozdíl od západního pojetí literatury, které románovou tvorbu 19. století považovalo za „vysokou“ literaturu). Aby mohl žánr románu prospět modernizačnímu procesu, „pozvednout vzdělanost lidu“ (*kai minzhi* 开民智) a zároveň zaujmout intelektuály, bylo třeba zvýšit jeho prestiž. Liang a jeho následovníci pevně věřili, že západní politické myšlení a demokratické modely vlády disponují potenciálem vyvést Čínu z krize, a proto je třeba překladu. Podle Lianga získal Západ nadvládu nad světem i přispěním literatury: myslitelé, státníci a filozofové psali romány údajně proto, aby informovali a vzdělávali společnost.

Jinými slovy, v představách Liang Qichaoa a dalších západní spisovatelé prostřednictvím románů vedli lid k lepší budoucnosti, což čínští pokrokoví vzdělanci zoufale toužili napodobit. K tomuto účelu se existující čínská románová produkce údajně nehodila, protože v očích reformátorů „podporovala licoměrnost, banditismus a mátnutí vnímání reality“ (Pollard 1998: 9). Zde vidíme jasný odsudek čínské literární tradice. Aby mohl naplnit svůj program, nezbývalo Liangovi nic jiného než se obrátit k západní literatuře a pokusit se vykompenzovat nedostatečnost domácího písémnictví<sup>4</sup> překladem cizích titulů.

Qingské úřady vysílaly studenty primárně do Japonska, proto se japonština stávala prvním cizím jazykem čínských studentů, kteří poznávali západní kulturu zrcadlem japonských překladů – velký počet západních děl se tedy dostal do čínštiny „nepřímo“, přes japonštinu. Z japonštiny vycházel například Bao Tianxiao 包天笑 (1876-1973), jeden z nejpłodnějších překladatelů počátku 20. století. V dekadě 1900-1910 počet časopisecky vydávaných překladů převýšil domácí tvorbu (Pollard 1998: 6). Dominance překládání nad původní tvorbou je specifickým dobovým rysem, nikdy předtím ani později k něčemu podobnému nedošlo. Periodikum *Shiwu bao* 时务报 pod vedením Liang Qichaoa už mezi léty 1896-1897 začalo uvádět do Číny detektivky, druhá vlna zájmu o tento žánr přišla po ztroskotání Sta dní reformu, kdy se detektivky těšily obrovské čtenářské oblibě. Také detektivky ovšem měly v očích čínských překladatelů a vydavatelů vážné poslání. Nešlo o pouhou zábavu, překládané detektivky měly představit západní soudnictví, smysl pro spravedlnost a znalosti přírodních věd, zároveň čínské čtenáře seznamovaly s holmesovskou deduktivní logikou. V tomto období se detektivky staly nejčastěji překládaným žánrem: věnoval se jim například Zhou Guisheng 周桂笙 (1873—1936), jeden z průkopníků překladu do hovorové řeči *baihua*.

4 Zaslouhou překladové literatury vznikl mimo jiné moderní čínský politický román (Pollard 1998: 9).

Nelze opomenout také okruh literátů sdružených kolem periodika *Xin wenbao* 新闻报: redaktor Yan Duhe 严独鹤 (1889-1968) spolu s Zhou Shoujuanem 周瘦鹃 (1895-1968) a Chen Xiaoqingem 程小青 (1893-1973) připravili k vydání výbor ze Sherlocka Holmese. Tyto překlady vedly k rozvoji domácí detektivky, žánru velice odlišného od tradičních *gong'an xiaoshuo* (公案小说), jejímž nejvýznamnějším autorem se stal právě již zmíněný Chen Xiaoqing (Liu 2016: 1-59). Domácí detektivka by bez vlivu překladu nemohla nikdy vzniknout.

Velice zajímavým fenoménem přelomu století se stal překlad vědecko-fantastické literatury do čínštiny. Číňané na ni nahlíželi jako na učebnici západní vědy a techniky, proto si tohoto žánru vysoce cenili (Pollard 1998: 177-178). Překladu západní science-fiction se věnovaly tak výrazné osobnosti jako Liang Qichao nebo Lu Xun, což dokazuje její prestiž v očích čínských intelektuálů. Tyto překlady kladly důraz na didaktickou funkci, překládalo se do wenyangu i baihua. Sci-fi (např. díla Julese Verna) se stalo mezi čtenáři té doby velmi populární, aniž by však tušili, jak velkou adaptací a naturalizací čínský text prošel.<sup>5</sup>

Překladatelství přelomu století obecně do velké míry charakterizovaly odchylky od originálu a vkládání vlastních myšlenek tak, aby výsledný text odpovídal čínskému pohledu na svět a posloužil úsilí o reformu čínské společnosti. Překladatelé se drželi konvencí a narativních postupů klasické čínské literatury. Také často vynechávali, cokoliv se jim zdálo nevhodné či nerelevantní pro vzdělávací účely. Lze tedy říci, že pro tuto fázi vývoje překládání v Číně bylo charakteristické tíhnutí překladatelů, kteří sami sebe vnímali jako společenské reformátory, k velice volnému, adaptačnímu překladu (Liu 2016: 14).

5 Více David Pollard ve stati nazvané „Jules Verne, Science Fiction and Related Matters“. In: Pollard, David E. (1998). *Translation and Creation: Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*. Amsterdam, NLD: John Benjamins Publishing Company, 1998, s. 177-207.

### 3.3 Májové hnutí a republikánské období

V dekádě 1910–1920 v souvislosti s koncem císařství a nastolením první čínské republiky skokově vzrostla informovanost o západní literatuře a kultuře. Současně začal sílit trend větší přesnosti v překladu a nastal postupný odklon od linshuovské adaptace až naturalizace.

Hnutí za novou kulturu (*xin wenhua yundong* 新文化运动) a Májové hnutí (*wusi yundong* 五四运动) představovalo velký předěl v historii čínského překladu. Tato hnutí usilovala o westernizaci – podobně jako Liang Qichao, také protagonisté Májového hnutí viděli západní znalosti jako cestu k záchraně Číny, kterou nelze uskutečnit bez překládání děl západní literatury. V periodiku *Nové mládí* (*Xin qingnian* 新青年) vycházela na pokračování díla evropského realismu, značný prostor dostala japonská a ruská literatura, rovněž tvorba malých národů (Zha 2016: 217). V souvislosti s voláním po „nové literatuře“ (*xin wenxue* 新文学) v této době rovněž započala zásadní debata o reformě národního jazyka. Překlad je ve své podstatě úzce propojen s jazykovou otázkou, debata o *wenyanu* a *baihua* se tedy velmi rychle přenesla i do diskuse o jazyku překladu. Překlad sehrál důležitou roli v procesu přechodu od *wenyanu* k *baihua* jako jazyka literatury. Ještě předtím, než zastánci Hnutí za novou kulturu rozpoutali polemiku o jazyku nové literatury, byla vydána *Sbírka povídek známých evropských autorů* (*Ouzhou mingjia duanpian xiaoshuo congkan* 欧洲名家短篇小说丛刊 1916/17), jejíž součástí byl překlad 18 povídek do *baihua*.<sup>6</sup> Výbor oceňovaný například Lu Xunem či Zhou Zuorenem připravil Zhou Shoujuan 周瘦鹃 (1895–1968), plodný autor populární literatury „mandarínských kachniček a motýlů“. Sbírka dokládá skutečnost, že na rozvoji překladu do *baihua* měli velký podíl i autoři, které dějiny nové čínské literatury donedávna opomíjely (Volland 2014: 126–131).

6 Zha Mingjian v *Companion to Modern Chinese Literature* uvádí celkem 47 příspěvků, což Vollandovým číslem neodpovídá. Také rok vydání se liší: Volland 1916, Zha 1917.

Doba Májového hnutí přinesla radikální návrhy v oblasti národního jazyka a literatury. Její představitelé posunuli na další úroveň debatu z přelomu století o „lidovém“ versus „elitním“ jazyce, stále v intencích tradiční klasifikace žánrů. Pro generaci Májového hnutí znamenal *wenyan* hlavně mrtvý jazyk, přežitek starého světa, který by nová literatura by měla opustit a psát živým hovorovým jazykem (Hu 2000: 15). Na poli teorie a praxe překladu se živě diskutovalo o europeizaci, o kritériu věrnosti (leckdy opomíjeném první generací překladatelů), o způsobech zachování kulturní a jazykové specifčnosti originálu, o přijatelnosti „cizích“ vazeb inspirovaných evropskými jazyky v cílovém textu či o možnostech užití mluvených dialektu v překladu. Dílo prvních překladatelů se se ocitlo pod palbou kritiky. Yan Fu byl kritizován za porušování svých vlastních zásad: údajně preferoval krásný styl (eleganci) před obsahem (věrností), byť sám tvrdil opak. Lin Shuovi bylo vytýkáno svévolné přepisování originálu a „překrucování významu“ (*waiyi* 歪译). V neposlední řadě čínská inteligence uvažovala o roli překladu v rodící se moderní společnosti a o jeho vztahu k domácí literatuře. Podle Qu Qiubaie 瞿秋白 (1899-1935) měl překlad nejen zprostředkovat čínskému čtenáři obsah originálního díla, ale také pomoci vytvořit moderní čínský jazyk a přispět tím k rozvoji nové literatury v *baihua* (obohacené živými, lidovými výrazy). Qu zdůrazňuje význam překladu pro zavedení moderních termínů, kterých se čínštině kriticky nedostává (Chan 2001: 204-211).

Prakticky všichni významní aktéři na literárním poli se během republikánského období zabývali překladem. Jak uvádí Chan (tamtéž: 199), v zásadě se vyprofilovaly dvě překladatelské školy: škola „doslovného překladu“ *zhiyi* 直译 (*literarism*), která se poctivě snažila zachovat jazyk a strukturu originálu, a škola „volného překladu“ *yiyi* 意译 (*liberalism*). Rigorózní zastánci doslovnosti měli tendenci obětovat na oltář přesnosti čtivost a přirozenost svých překladů (kritici je nazývali „tvrdé překlady“ *yingyi* 硬译). V této fázi vývoje překládání sehrál významnou roli velikán moderní čínské literatury

Lu Xun 鲁迅 (1881 - 1936). Jeho překlady byly téměř nesrozumitelné následkem fundamentální odlišnosti čínštiny od západních jazyků, znemožňující doslovné kopírování struktur jazyka zdrojového textu (tamtéž: 214-216). Lu Xun jako překladatel a teoretik překladu prošel velmi zajímavým vývojem. Začínal s překladem už v první dekádě 20. století, kdy spolu s bratrem Zhou Zuorenem vydali roku 1909 *Sbírku povídek ze zahraničí* (*Yuwai xiaoshuoji* 域外小说集) v klasickém jazyce – v baihua začal Lu Xun tvořit až později. Projekt, který bratři zrealizovali ještě na studiích v Japonsku, ovšem vzbudil minimální pozornost. Zpočátku se Lu Xun přikláněl spíše k volnosti a teprve později přijal za své překladatelské krédo věrnost, dotaženou až k doslovnosti (Pollard 1998: 14). Svou koncepci zdůvodňoval potřebou modernizace a osvěty (obsaženou v neporušeném originále). Překlady v tomto pojetí údajně měly čtenáře zneklidnit a levicovým literárním teoretikům posloužit v rozvíjení jejich marxistického myšlení (doslovnost umožňuje vidění světa v jeho „pravosti“).

Lu Xunovy překlady nikdy nepronikly mezi širší čtenářskou obec (ostatně jí ani nebyly určeny) a měly mnoho zarytých odpůrců, např. teoretik Liang Shiqiu 梁实秋 (1902-1907) je pohrdlivě označoval za „mrtvý překlad“ *siyi* 死译.

Důraz na věrnost/doslovnost však moderní čínskou překladatelskou tradici bezpochyby ovlivnil. Postupem času sice zvítězili kritici extrémní doslovnosti, ale některé Lu Xunem prosazované europeizované konstrukce zůstávají v moderním čínském jazyce dodnes (Chan 2001: 199-216).

Ve 20. letech se o posílení významu literárního překladu velmi zasloužily živelně vznikající literární společnosti. Výběr autorů a děl k překladu se řídil jejich programem a specifickou estetikou. Patrně největší a nejvlivnější ze společností, Společnost pro studium literatury (*Wenxue yanjiu hui* 文学研究会), se převážně zaměřovala na překlad děl realistické literatury. Řadu dobových čínských intelektuálů přitahovaly myšlenky individualismu či rebelie proti zavedeným společenským pořádkům, a proto tíhli k evropskému romantismu, což platilo zejména pro členy

společnosti Tvorba (*Chuangzao she* 创造社). Ve 20. letech se překládají díla primárně z literatury anglické, německé, ruské a francouzské, ale také japonské. Spisovatelé generace Májového hnutí se rovněž zajímali o literatury malých utlačovaných národů, jejich díla (a obecně díla psaná v menších jazycích) však překládali přes angličtinu či jiný větší jazyk. Kromě Lu Xuna se překladač začaly věnovat další velké postavy moderní čínské literatury: patřili mezi ně Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945), Lao She 老舍 (1899-1966), Ba Jin 巴金 (1904-2005), Mao Dun 茅盾 (1896-1981) nebo Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995). Překlad pro ně znamenal pouze vedlejší činnost, primárně se soustředili na vlastní tvorbu. Přesto jako nejpłodnější překladač první třetiny 20. století svým dílem zásadně spoluvytvářeli moderní čínskou literaturu i čínský jazyk, byť byly tyto překlady v průběhu 40. let poměrně rychle nahrazeny a překonány dokonalejšími převody z pera pozdější generace překladačů-profesionálů.

Guo Moruo, překladač Goetha či Shelleyho, nazval překlad „dohazovačkou“ ve službách „panenské“ původní literatury. Jako významný čínský básník se věnoval hlavně překladač poezie, přičemž za zásadní považoval „zachování hudební podstaty“ (Chan 2004: 7). Velmi aktivním a schopným překladačem byl i Zhou Zuoren, byť se jeho role v dějinách překladač často opomíjí. Ovládal více cizích jazyků a od vydání *Yuwai xiaoshuo ji* neustále zlepšoval svůj styl. Sice se vyjádřil, že je překlad snazší přivýdělek a obecně méně náročná činnost než autorské psaní (Chan 2001: 212), ale celkově si překladač vážil a chválil například překlady dětské literatury.

Ba Jin byl velmi plodným překladačem s úctyhodně širokým záběrem (přeložil díla až 80 autorů z mnoha zemí!). Rozsah jeho díla lze srovnat s Lu Xunovým, sám se však paradoxně za překladače nepovažoval. Většina jeho překladač vznikla mezi 20. až 40. léty, zůstal však činným dlouhá desetiletí. Vedle děl klasické světové literatury se soustředil na ruské autory, zejména mu byla blízká díla hlásající anarchistickou revoluční ideologii (Bakunin, Kropotkin). Ba Jin neváhal



vytvářet nové verze svých překladů a opravovat předchozí chyby či nepochopení. Četbu v mnoha jazycích bral jako způsob, jak se poučit a rozšířit svůj přehled o světě: literatura pro něj znamenala nástroj proměny člověka (Pino 2014: 33-50).

Obecně lze konstatovat, že během republikánského období se literární překlad dočkal zaslouženého uznání, začal být dokonce považován za „vznešenou činnost“ (Pollard 1998: 9). Generace Májového hnutí si zřetelně uvědomovala důležitost funkce, kterou překlad plní v rámci literárního života, stejně tak jako jeho přínos pro formování nového hovorového jazyka literatury. Překlad stále zůstává klíčovým zdrojem informací a nových poznatků. Například Mao Dun a Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958) vyzdvihovali přínos překládání pro rozvoj domácí literatury, značný počet představitelů generace Májového hnutí dokonce nadřazoval překlad původní tvorbě. Argumentovali tím, že nová čínská literatura se ještě dostatečně nerozvinula, a proto překlad nutně potřebuje (Wong 2001: 212-213).

Dění na literární poli v 30. letech charakterizuje zvýšený zájem o realismus, příklon k levicovým ideologiím a k levicové (převážně sovětské) literatuře. Navzdory tomu vzkvétá modernistická próza i poezie inspirovaná Západem. V oblasti překládání štafetu postupně přebírá první generace profesionálních překladatelů, kteří již neměli ambice prosadit se jako spisovatelé. Na ruskou literaturu se zaměřili Dong Qiusi 董秋斯 (1899-1969), Ge Baoquan 戈宝权 (1913-2000) a Geng Jizhi 耿济之 (1899-1947). Klasická díla anglické literatury byla doménou Zhang Gurua 张谷若 (1903-1994), Zhou Xulianga 周煦良 (1905-1984) nebo Zhu Shenghaa 朱生豪 (1912-1944), který pořídil vynikající překlady Shakespearových her. Známý modernistický básník Feng Zhi 冯至 (1905-1993) se zasloužil o překlad německých autorů. Spisovatelka a překladatelka Yang Jiang 杨绛 (1911-2016) se věnovala také literatuře španělské (Don Quijote), zatímco její sestra Yang Bi 杨必 (1922-1968) se profilovala jako překladatelka anglických společensko-satirických románů (Thackeray) (Volland 2014: 131-132).

Výraznou postavou mezi profesionály se stal specialista na francouzskou literaturu Fu Lei 傅雷 (1908-1966), činný od 30. let. Začínal s užitnými nefikčními útvary, do překládání beletrie „dozrál“ až později. Základy jeho úspěchu položila spolupráce s nejvlivnějším nakladatelstvím republikánského období, *Shangwu yinshuguan* (Commercial Press). Podobně jako Ba Jin, i Fu Lei řadu svých překladů později revidoval. Překládal např. Balzaca, Rollanda nebo Flauberta a o úskalích své práce uvažoval i teoreticky. Vynikal schopností volného, přirozeného překladu, který však nesklouzával k adaptaci.

Profesionálové, kteří na překladatelskou scénu vstoupili ve 30. letech, se etablovali v letech čtyřicátých. Koncem 40. let pak založili v Šanghaji první místní asociaci profesionálních překladatelů. Profesní organizace, jež v Číně dosud chyběla, vznikla „zdola“ na popud samotných překladatelů a nebyla nijak zapojena do státního aparátu. Tato organizace vydávala před svým rozpuštěním v roce 1951 dokonce vlastní periodikum *Fanyi yuekan* 翻译月刊, které uveřejňovalo překlady členů a rovněž dalo prostor příspěvkům týkajícím se teorie a kritiky překladu.

### 3.4 Čínská lidová republika

Po vzniku ČLR doznala překladatelská profese další výraznou proměnu. V 50. letech byla završena již započatá profesionalizace a institucionalizace. Jako součást reorganizace a centralizace vydavatelské činnosti se překladatelé ocitli pod úředním dohledem. Naprostá většina z nich se stala zaměstnanci nakladatelství, z nezávislých překladatelů se stali organizovaní „pracovníci v oblasti překladu“ *fanyi gongzuozhe* 翻译工作者 (Volland 2014: 143-145).

V 50. letech se stal jediným oficiálně přípustným literárním směrem socialistický realismus. Beletrie musela ustoupit naučné literatuře potřebné pro budování státu (ekonomie, věda a technologie, agrikultura).

Předváleční autoři nové literatury už v této době většinou nepíší ani nepřekládají, spíše se angažují ve státních institucích či stranických orgánech. Vláda ČLR zřídila v roce 1950 Centrální úřad pro vydavatelskou činnost (*Chuban zongshu* 出版总署), pod nějž spadalo i Oddělení pro redakční činnost a překládání (*Bianyi ju* 编译局). Na popud tohoto úřadu vznikla profesní organizace překladatelů řízená státem.<sup>7</sup> Stát určoval podobu toho, co se překládalo a jak, vydávání knih přestalo být soukromou aktivitou. Překladatelé tedy ztratili autonomii ve výběru děl a podléhali přísným ideologickým omezením. Režim nastavil jasné požadavky na překlad, k uveřejnění povolil pouze „vynikající“ (*youxiu* 优秀) a „pokroková“ (*jindu* 进步) zahraniční díla (Zha 2016: 220). Mnoho významných děl západní literatury se nedočkalo překladu, protože jejich autoři byli vládou ČLR označeni za reakcionáře.

Zároveň se však překladatelé stali státními zaměstnanci s pevným platem a získali stálé místo, což jim zajistilo příznivější existenční podmínky. Mohli se tak soustředit pouze na překlad, což se pozitivně projevilo na kvalitě jejich práce.

V 60. a 70. letech dochází k výraznému útlumu a stagnaci překladatelské činnosti v souvislosti s kulturní revolucí. Mnoho překladatelů (například Yang Jiang<sup>8</sup> nebo známou bohemistku Liu Xingcan) postihl osud perzekvovaných intelektuálů: byli posláni na převýchovu na venkov a museli na dlouhý čas zanechat své práce. Renesance překladatelské profese nastává v 80. letech na počátku reformního období, kdy se Čína začíná otevírat světu. Rychle se obnovuje vydavatelská i překladatelská činnost, znovu se vydávají klasické překlady republikánského období. Společnost dychtí po „všem západním“, objevují se nové literární směry v domácí tvorbě.

7 V 80. letech (1982) byl založen oficiální Svaz překladatelů (*Zhongguo fanyi lianhui* 中国翻译联合会), už plně zapojený do státního aparátu.

8 Své zkušenosti popsala Yang Jiang v memoárech, které vyšly česky v překladu Hany Bašové pod názvem *Šest historií venkovského života* (Yang Jiang. *Šest historií venkovského života*. Praha: Verzone, 2017).

Překladaelé reagují na zvýšenou poptávku po západních dílech a doplňují mezery v v čínských překladech děl kánonu světové literatury (k překladu byla schválena i díla dříve považovaná za ideologicky závadná). Rozvoji překladu významně napomohlo rovněž uvolnění omezení<sup>9</sup>, která nakladatelství a periodika směřují vydávat zahraniční literaturu. Překlady v 80. letech inspiroují nové literární směry v domácí tvorbě a seznamují s novými modernistickými literárními postupy. Západní myšlení pronikající do Číny díky překladům vyvolává sílící diskuse o humanismu a demokracii. Od konce poloviny 80. let, kdy režim zastavil demokratizaci, však překladatelské aktivity opět podléhají omezením a postupně slábnou.

Ve 2. polovině 20. století byla do čínštiny přeložena významná humoristická díla světové literatury. Namátkou uvedme vynikající překlad *Dobrého vojáka Švejka* z pera Liu Xingcan 刘星灿 (\*1937), publikovaný v 80. letech. Z klasických děl anglického humoru, jímž se zabývá tato práce, mají čínští čtenáři k dispozici například překlady Kingsleyho Amise (1922-1995), Pelhama Wodehouse (1881-1975), Stephena Leacocka (1869-1944) nebo Jamese Herriota (1916-1995).<sup>10</sup>

Překladová literatura se po „přesazení“ na půdu cílové kultury stává její součástí. V případě moderní Číny tento předpoklad platí téměř bezvýhradně. Překlad ve vztahu k domácí literatuře od konce 19. století (snad jen s výjimkou období Kulturní revoluce) zaujímal důležité až ústřední postavení, neboť v ní plnil inovativní funkci. Vztah mezi domácí a překladovou literaturou je v Číně 20. století velmi silný, při formování nové čínské literatury sehrály překlady nezastupitelnou úlohu.

9 Po založení ČLR získalo toto povolení pouze několik „prověřených“ nových nakladatelství, mezi nimi *Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社 a *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 (Zha 2016: 220).

10 Údaje o těchto překladech pocházejí z katalogu knihovny Pekingské univerzity. Dostupný na: <https://www.lib.pku.edu.cn/portal/>.

## 4 Čínský humor

Běžně se setkáme s laickým názorem, že Číňané nemají smysl pro humor, případně humoru (jak ho definuje Západ) nerozumějí, nebo ho chápou příliš doslova. V této kapitole se na základě odborné literatury pokusíme formulovat vlastní stanovisko k čínské humoristické tradici. Ve výkladu o moderní Číně ho pak provážíme s dějinami překladu.

Zkoumání humoru a vtipu v čínské kultuře představuje sice poměrně okrajové, ale stále velmi zajímavé a komplexní badatelské téma. Badatelé se soustřeďují především na následující problémy: Jaké místo zastával humor v tradiční kultuře a literatuře? Jakou měl konkrétně podobu? Jaký byl jeho společenský status? V jakých textech a žánrech čínského písemnictví můžeme nalézt humorné pasáže? Která literární díla lze považovat za humorná? Jak změnila modernizace Číny pohled na humor? Pro naše účely přidáme otázku další, kterou se někteří odborníci rovněž zabývají: Jak ovlivnil genezi moderního humoristického diskurzu překlad ze západních literatur?

„Humor“ v anglické odborné literatuře označují dva termíny: *humour* a *wit*. Tradičně se rozlišují a mají jiný obsah, byť se hranice mezi nimi od 19. století stírá. Odborníci se shodují na tom, že humor je mnohem širší pojem než *wit*. Knechtges (1970-1971: 80) píše, že opravdový humoristický text se vyznačuje „tendencí bezcílně se toulat [od tématu k tématu]“ a pohrávat si se čtenářem, jeho autor obvykle rozvádí myšlenku na větším prostoru. Humor v nejširším slova smyslu může být i neverbální, *wit* se však bez jazyka neobejde. Jedná se o kondenzovanou, údernou formu intelektuálního humoru vyjádřenou několika slovy, obvykle pečlivě vymyšlenou, připravenou a svým způsobem umělou. Oproti tomu humor jako takový často vzniká jako spontánní reakce na komickou situaci.

Do češtiny se pojem *wit* velmi těžko převádí: nejlépe by jej asi vystihovalo

spojení „duchaplná (či důvtipná) poznámka“, která často má komický účinek. Jocelyn Chey uvádí (2012: 2-6), že americký spisovatel a uznávaný humorista Mark Twain přirovnává *wit* k jasnému blesku: zazáří silně a jen na okamžik, dokáže však zasáhnout cíl ničivou silou. Oproti tomu humor musí jeho původce systematicky udržovat, svítí tedy déle jako lampa.

Tato kategorizace nám pomáhá lépe pochopit povahu staročínského humoru. Prvek rozvinutého humoru v literatuře v tradiční čínské kultuře spíše chybí, zato důvtipných anekdot a krátkých historek (*wit*) najdeme ve starověké literatuře značné množství. Podle Knechtgese (1970-1971: 79-97) se s nimi setkáme v řadě děl: nalézá příklady v *Han Feizi* 韩非子, *Zhanguoce* 战国策, *Yanzi Chunqiu* 晏子春秋 nebo v *Shiji* 史记. Humorné pasáže zřídka obsahují také popisné básně *fu* 赋, byť většina z nich zpracovává vážné téma (tamtéž: 86). Knechtges (1970-1971: 82) konstatuje, že humor je v Číně spjatý převážně s „nízkou“ populární literaturou, která má problematickou textologickou historii a v čínské tradici vždy byla spíše přehlížena. Mnoho humoristických literárních památek se tedy nedochovalo proto, že je vzdělanci dané doby považovali za bezvýznamné. Karin Myhre (2001: 137) dodává, že dalším charakteristickým rysem humoru v Číně bylo orální předávání: to na jednu stranu komplikuje uchovávání humorných děl, současně však umožňuje cirkulaci mnoha různých verzí jednoho příběhu.

O humoru ve staré Číně toho celkově víme málo: vysoká literatura nám pro studium humoru nabízí jen malé množství vodítek a materiálu. Humor a důvtipu užívali potulní rádci (*youshi* 游士) doby Válčících států, aby zaujali panovníka a získali si ho na svou stranu. Knechtges (1970-71: 80) cituje obecně přijímaný názor, že humor zůstával ve vysoké literatuře na okraji zájmu: „Humor v čínské literatuře je spíše latentní a potlačený. Sice se hojně vyskytují humorné příběhy, písně či rčení, ale humor má zapovězený přístup do poezie a krásné literatury, je omezen pouze na lidovou slovesnost, levné brožované knížky pro nižší vrstvy a podobně.“

Humor nebyl úplně zakázán, ale měl sloužit primárně didaktickým účelům: jinými slovy, anekdotický příběh obvykle obsahoval morální ponaučení (často doslova vyložené).

Jak poznamenává Lin Yutang 林语堂 (1895-1976), jeden z nejvýznamnějších čínských vzdělavců 20. století, většímu rozvoji humoristické literatury v Číně zásadně bránil konfucianismus se svým „puritánstvím“, prudérností a důrazem na dekórum (Knechtges 1970-71: 81). Konfucianismus odsuzoval lehkovážnost a stavěl se proti zábavné literatuře, metou správného konfuciána bylo zachovat si patřičné vystupování za všech okolností. Nijak nás tedy nepřekvapí, že starověká literární díla (včetně konfuciánských kanonických knih) obsahují velmi málo zmínek o potenciálně humorných tématech. Nenalézáme v nich například obscénní erotiku a vulgarismy, nikterak vzácné v humoru antického Řecka či anglické renesance (Harbsmeier 1989: 290). Knechtges (1970-71: 82) dokonce označuje konfuciánský kánon za díla „postrádající téměř jakýkoli humor“ a uvádí pouze několik výjimečných příkladů humoru obsažených v *Letopisech* (*Chunqiu* 春秋) nebo *Hovorech* (*Lunyu* 论语).

Konfuciánské anekdoty blíže představuje Christoph Harbsmeier v článku o humoru v čínském filozofickém písemnictví (Harbsmeier 1989: 289-310). Harbsmeier přichází se zajímavou myšlenkou, podle níž v raných filozofických spisech (např. v *Lunyu* či v *Lüshi Chunqiu* 吕氏春秋) najdeme více humoru než v knihách *Xunzi* 荀子, *Guanzi* 管子 nebo *Mengzi* 孟子, protože jejich autoři nemuseli navazovat na odkaz předchůdců a mohli tak popustit uzdu své tvořivosti: „Intelektuální kreativita jde ruku v ruce s humorem, zatímco ideologická konsolidace vede k suchopárné didaktičnosti“ (Harbsmeier 1989: 294). Sice souhlasí s tezí, že humor ve staré čínské literatuře se obtížně hledá, přeci jenom však s Knechtgesem polemizuje o charakteru konfucianismu. Tvrdí, že Konfucius (jak ho vykresluje *Hovory*) byl ve skutečnosti velmi vtipný a měl smysl pro humor, teprve ortodoxní komentátoři doby Východní Han jeho odkaz záměrně „sterilizovali“.

Za pověst konfucianismu coby humoru nepřejícího myšlenkového proudu tedy podle Harbsmeiera do velké míry mohou jeho pozdější výklady. Harbsmeier (1989: 295) dále upozorňuje na humor ve východohanských konfuciánských kompilacích jako jsou např. *Shuo yuan* 说苑 či *Hanshi waizhuan* 韩诗外传, jež ukazují méně upjatou tvář hanských konfuciánů. Díky těmto kompilacím možná přežily zlomky staršího zábavného materiálu, který se nedostal do oficiálních kanonických knih.

Jako nejbohatší starověký zdroj humorných anekdot vyzdvihuje Harbsmeier (1989: 299) knihu *Han Feizi*. Rovněž *Zhanguo ce* (tamtéž: 296) vnímá jako velmi zábavný text, jehož kompilátor očividně disponoval smyslem pro humor: jako příklad poslouží historka o lišce, která přechytračila tygra, či příběh o elixíru nesmrtelnosti.

Za jediné starověké čínské dílo, jež si zaslouží označení „humorné“, označuje Knechtges (1970-1971: 97) knihu *Zhuangzi* 庄子. Také Harbsmeier (1989: 303) souhlasí, že *Zhuangzi* nelze v dějinách čínského humoru opomenout. Harbsmeier (tamtéž: 303-307) si dále všímá humoru, který je součástí sofistických hádanek a logických paradoxů spojených s uměním argumentace (*bian* 辩). Vyzdvihuje např. postavu mistra *Huie* 惠子 či „logického akrobata“ *Gongsun Longa* 公孙龙. Právě Gongsun Longovi je připisováno pojednání *Baima lun* 白马论, v němž se mistr snaží dokázat, že bílý kůň není kůň.

Myhre (2001: 141) doplňuje, že vtipné anekdoty najdeme i v jiných historických textech než jen v *Zhanguoce* či v *Shiji*: jako příklady uvádí *Zuozhuan* 左传 nebo dynastické kroniky *Hanshu* 汉书, *Xin Wu Dai shi* 新五代史 či *Liao shi* 辽史. Humor pronikl i do historií neoficiálních.

Knechtges (1970-71: 82-86) připouští existenci humoristické tradice ve staré Číně označované jako *huaji* 滑稽 (též čtení *gǔjī*). Dnes se toto označení užívá pro grotesku (*slapstick comedy*), původně však označovalo „hbitý jazyk“, tedy baviče či šaška u dvora panovníků doby Válčících států (475-221 př. n. l.) a později císařů dynastie Han (202 př. n. l. - 220 n. l.). Tento fenomén reflektuje i Sima Qian v *Knize*



vrchních písařů (*Shiji* 史记), kde dvorským bavičům věnoval celou kapitolu *Guji zhuan* 滑稽传<sup>11</sup> v oddíle *Životopisy* (*Liezhuan* 列传). Údajně byli trpasličího vzrůstu a pravděpodobně nečínského původu. Tito „moudří blázni“ užívali vtipu, aby vládce důmyslnými poznámkami nejen pobavili a získali si jeho pozornost, ale rovněž ho usměrnili a dovedli ke správnému rozhodnutí. Jak připomíná Myhre (2001: 141), humor byl ve starověké Číně vnímán jako mocný nástroj dvojsečné povahy: v dobrých rukou mohl pomoci státu, dvořané však také zneužívali duchaplných poznámek (*wit*) pro vlastní prospěch.

Humoristické texty se v tradiční klasifikaci žánrů písemnictví řadily do kategorie *xiaoshuo* 小说, než ji generace Májového hnutí redefinovala. Byť se zábavná literatura nepovažovala za prestižní, vzdělanci přesto sbírali vtipy (*xiaohua* 笑话) či humorné anekdoty a vytvářeli z nich antologie, k nimž se ale často nehlásili nebo se skrývali pod pseudonymem. Terčem vtipů se stávaly lidské vlastnosti, vzhled nebo společenské zvyklosti; často se ovšem jednalo o vtipy z našeho pohledu primitivní, ne nepodobné evropskému středověkému humoru. Podle Myhre (tamtéž: 136) mezi sběratele anekdot a vtipů patřili například slavný básník a prozaik Su Dongpo 苏东坡 (1037-1101), mingský historik a kritik Wang Shizhen 王世贞 (1526-1590), filozof Li Zhi 李贽 (1526-1602), prozaik a dramatik Li Yu 李渔 (1610/11-1680) nebo pozdně-qingský konfuciánský vzdělanec a úředník Yu Yue 俞樾 (1821-1907).

Jak uvádí Giulia Baccini (2020: 203), mnoho textů tohoto druhu se zachovalo v encyklopediích a bibliografiích sestavovaných pro císařský dvůr. Za nejstarší čínskou antologii humoru, určenou čistě pro pobavení, se považuje *Les smíchu* (*Xiaolin* 笑林) ze 3. století. Cenný vhled do dobového teoretického přemýšlení o humoru badatelům poskytuje kapitola o humoru nazvaná *Posměšky a jinotaje* (*Xieyin* 谐隐), která je součástí významného literárně teoretického pojednání *Duch básnictví řezaný do draků* (*Wenxin*

11 V českém výboru ze Sima Qiana v překladu Olgy Lomové a Timotea Pokory (Praha: Karolinum, 2012) tuto kapitolu bohužel nenajdeme.

*diaolong* 文心雕龙) z počátku 6. století. Liu Xie 刘勰 (465-522) si velmi dobře uvědomuje, jakou sílu může humor mít. V konfuciánském duchu odsuzuje „humor pro humor“ a zdůrazňuje důležitost morálního rozměru (Harbsmeier 1989: 307), dále kritizuje „nevhodné“ použití jazyka: humor často staví na nepřímých, mnohoznačných vyjádřeních, oproti tomu konfuciáni věřili, že slova by měla pravdivě odrážet realitu. Ještě větším problémem je subverzivní potenciál humoru: ve špatných rukou dokáže napáchat velké škody, manipulovat lidmi a rozvracet společenský řád (Myhre 2001: 133). Podle Baccini (2020: 204) však to, že se Liu Xie humorem vůbec zabývá, dokazuje jeho pevné místo v literárním světě období Roztříštěnosti.

Další zajímavý příklad z období Roztříštěnosti představuje sbírka *Nová vyprávění ze světa* (*Shishuo xinyu* 世说新语) od Liu Yiqinga 刘义庆 (403-444). Předkládá anekdoty historické, v nichž sice vystupují historické či pseudo-historické postavy, ale ve skutečnosti zrcadlí život společenské elity své doby. Apokryfní příběhy o historických osobnostech se v antologiích vyskytovaly poměrně často. Na přelomu 5. a 6. století byla zkompileována antologie *Qiyán lù* 启颜录, která obsahuje mimo jiné příklady sofistikovaného humoru založeného na rétorickém umění, literárních narážkách, slovních hříčkách a hře s čínskými znaky. Po znovusjednocení Číny dynastií Sui až do konce císařského období vznikl antologií humorných textů značný počet. Velkým příznivcem humoru byl například mingský povídkář Feng Menglong 冯梦龙 (1574-1645), jenž sestavil antologií několik. Jeho nejvýznamnějším počinem na tomto poli se stala *Pokladnice smíchu* (*Xiaofu* 笑府),<sup>12</sup> považovaná za vůbec nejslavnější humornou antologii císařského období, která se vydává dodnes. (Baccini 2020: 204-220)

Již jsme zmínili, že poezie s prvky humoru se v tradiční literatuře vyskytovala minimálně.

12 Do angličtiny byla přeložena jako *Treasury of Laughs*: Hsu Pi-Ching (2015). *Feng Menglong's treasury of laughs: a seventeenth-century anthology of traditional Chinese humour*. Leiden: Brill.

Co se týče humoristické prózy, nedá se říci, že by se vyprofilovala jako samostatný žánr. Z drobnějších útvarů lze uvést některé literátské zápisky *biji* 笔记, které často obsahují humorné pasáže. S humorem se setkáme převážně v narativních žánrech: v „příbězích o podivném“ (*zhiguai* 志怪), tangských literátských novelách (*chuanqi* 传奇) a povídkách v hovorovém jazyce (*huaben* 话本) i ve *wenyanu*.<sup>13</sup> Nesmíme však opomenout nejrozsáhlejší narativní žánr, román. V *Putování na Západ* (*Xiyou ji* 西游记) čtenáře baví bizarní eskapády hlavního hrdiny, opičáka Sun Wukonga 孙悟空; jako vyložené komická postava často funguje Čuník (*Zhu Bajie* 猪八戒). Nevázaní, hluchí zbojníci z *Příběhů od jezerního břehu* (*Shuihu zhuan* 水浒传) se rovněž umí bavit, byť zde zpravidla jde o humor hrubý, místy vyložené vulgární. Pro Čínu nepříliš typický druh komična, jehož ústředním téma tvoří až obscénní sexualita, najdeme v „erotické grotesce“ *Meditační rohožky z masa* (*Rouputuan* 肉蒲团). Běžným typem humoru v čínských románech je břitká společenská satira zastoupená například *Literáty a mandaríny* (*Rulin waishi* 儒林外史) nebo *Květinami v zrcadle* (*Jinghua yuan* 镜花园), v omezené míře dlouho zakázaným dílem *Jin Ping Mei* 金瓶梅 (Myhre 2001: 146-147). Do čínských dramat i opery se často vkládaly komické vložky.

K humoru (či humornosti obecně) v tradiční Číně odkazovalo mnoho pojmů, pro které se někdy obtížně hledají ekvivalenty v cizích jazycích. Dodnes přetrvalo původní označení pro smích *xiao* 笑. Satira se i nadále nazývá *fengci* 讽刺 a její „jemnější“, méně břitkou variantu reprezentuje termín *weifeng* 微讽. Pro žertování/vtipkování se v historii užívalo výrazů *xue* 讪 či *paidiao* 排调, pro zesměšňování *ji* 讥 nebo *chao* 嘲, pro parodii *paixie/huixie* 俳谐/诙谐.<sup>14</sup>

13 Prvky parodie a nevтіravé ironie obsahují například *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异 od qingského literáta Pu Songlinga 蒲松龄 (1640-1715), nejznámějšího autora povídek v klasickém jazyce. Výbor z Pu Songlingovy tvorby si můžeme přečíst v překladu Jaroslava Průška (*Zkázky o šesteru cest osudu*. Praha: DharmaGaia, 2004).

14 Herbert Franke uvádí, že tento žánr byl mezi vzdělanci velmi oblíbený: literáti vtipně imitovali známé básně nebo biografie, psali parodické eseje, terčem se stávaly i císařské výnosy, zákony nebo rituální texty, v bezpečí nebyl ani konfuciánský kánon (Franke 1971: 237-250).

Zábavnou kvalitu textu obecně vyjadřoval pojem *xie* 谐 – ten ostatně zvolil už Liu Xie jako název svého pojednání o humoru. Mezi domácí humoristické útvary s úctyhodně dlouhou tradicí patří například komický dialog *xiangsheng* 相声. Tato dramatická forma spjatá s populární kulturou a lidovým vypravěčstvím stále žije svým vlastním životem (Milner Davis 2013: 2-4).

Důležitou roli při formování moderního pojetí humoru sehrál žánr neformálního, osobního eseje *xiaopin wen* 小品文. Vychází z marginalizované tradice „kratochvilné literatury“ (*xianqing wenxue* 闲情文学), kterou s oblibou psali už vzdělanci císařského období. Naplno se rozvinula během dynastie Ming jakožto alternativa k formalizovanému písemnictví, svázanému rigidním konfucianismem. Spojuje v sobě odkaz taoismu a buddhismu, ale i tradici uchýlení se do ústraní.

Je reflexí osobního života, čerpá z domácího prostředí, každodenních radostí a potěšení a inspiruje se emocionálním prožíváním či pěstováním kultivovaných zálib (pití čaje, sbírání starožitností, setkávání s přáteli, obdivování přírodní scenérie apod.). Stylová volnost umožňuje *xiaopinu* udržet si lehkost a nadhled. Ve 20. letech 20. století navazují na *xiaopin* autoři generace Májového hnutí, kteří přetvářejí klasickou formu v jeden z nejúspěšnějších proudů nové literatury v *baihua*. Nový osobní esej se velmi rychle etabloval a získal si velkou popularitu mezi literáty i čtenáři. Měnící se svět a moderní městská kultura spolu s novými způsoby trávení volného času poskytly spisovatelům čerstvé impulzy, jež do svých děl vtělili. *Xiaopinwen* republikánského období, svým zaujetím pro osobní sféru blízký svému klasickému předchůdci, se distancuje od hlavního proudu sociálně angažované tvorby. Sloužil mladým spisovatelům jako cvičný útvar, na němž vylepšovali své stylistické dovednosti, a literáti jeho prostřednictvím rádi vyjadřovali svá pozorování o světě. Výrazná přítomnost humoru a ironie je rysem, který vedle próz *xiaopinwen* vykazují též mnohá díla řazená do širší kategorie neformálního eseje (Laughlin 2008: 3-9).

*Youmo* 幽默, jak ho známe my dnes, je přejímkou z japonštiny a transliterací anglického *humour*. Tento neologismus prokazatelně zavedl „Mistr humoru“ (*Youmo dashi* 幽默大师): překladatel, lingvista a vlivný vzdělanec Lin Yutang 林语堂 (1895-1976). Moderní koncept humoru se zrodil pod přímým vlivem překladu z evropských jazyků a musíme ho vnímat jako interkulturní jev inspirovaný západní humoristickou tradicí. Samotný Lin Yutang ovládal dokonale angličtinu, orientoval se v západní literatuře a shromáždil kolem sebe okruh podobně smýšlejících, západně vzdělaných intelektuálů z mnoha různých oborů. Spojovala je znalost angličtiny a frustrace z dusivého společenského klimatu po Čankajškově čistce uvnitř Kuomintangu a zásahu proti komunistům.

Společně začali v roce 1928 vydávat anglicky psaný časopis *The China Critic*, jež se stal velmi populárním, obzvlášť Linův vlastní sloupek *The Little Critic*. Měl formu krátkých zábavných esejů na celou řadu méně závažných témat. Mnoho z přispěvatelů do tohoto časopisu se později zapojilo do „humoristického hnutí“, které se zformovalo ve 30. letech kolem Lin Yutanga. Reagovalo na vznik Levicové ligy, volání po revoluční proletářské literatuře a pronikání sovětského realismu, ale i na vzrůstající nesvobodu (Qian 2012: 192-195).

Záslouhou Lin Yutangova okruhu se 30. léta stala zlatým věkem humoru: Lin našel způsob, jak se s hravostí sobě vlastní vyjádřit k současné politické situaci, a neustále testoval hranice úřední cenzury. V intelektuálních kruzích se rozvinula živá diskuse o významu humoru pro literární, kulturní a společenský život. V roce 1932 založil Lin první literární periodikum zaměřené výhradně na humoristický obsah ve formě *xiaopinwenu*, jehož byl velkým propagátorem. Kritici vyčítali humoristům údajnou lehkomyšlnost, nedostatek zájmu o národní záležitosti, přemrštěný individualismus a propagaci „zahálčivého“ životního stylu (Laughlin 2008: 12), ale jejich vliv byl neoddiskutovatelný. Dvoutýdeník *Lunyu banyuekan* 论语半月刊 si rychle získal širokou čtenářskou základnu (obzvlášť mezi progresivním studentstvem). Název časopisu si Lin sice vypůjčil z Konfuciových *Hovorů*, ale vybral si ho také kvůli

doslovnému významu: 论 *lun* „pojednání“ a 语 *yu* „promluvy/výroky“. Qian Suqiao shrnuje Linův cíl takto: „Časopis *Hovory* měl sloužit jako platforma pro skupinu přátel, kde by mohli sdílet volné komentáře, rozprávět jako v salónu a diskutovat o různých osobních, společenských a kulturních tématech. S Konfuciovými *Hovory* ho pojil styl: stejně jako *Hovory* jsou náhodným výběrem z Konfuciových citátů, i humoristický časopis se měl stát svobodným fórem pro názory a výroky skupiny přátel, kteří nepatřili k žádné politické organizaci a nevydali se cestou konkrétní ideologie“ (Qian 2012: 200). Následovala další podobně zaměřená periodika, *Renjian shi* 人间世 a *Yuzhou feng* 宇宙风. Levicoví intelektuálové zareagovali založením konkurenčního časopisu *Taibai* 太白, ale čekal je těžký boj. 1933 byl dokonce vyhlášen „rokem humoru“, což dokazuje, jak velkým fenoménem se humor stal. Vzhledem k propojení mezi humorem a žánrem eseje je příznačné, že následující rok dostal přívěsisko „rok eseje“. (Laughlin 2008: 9)

Pro mnohé intelektuály 30. let představoval „správný“ humor také cestu k urychlení společenského pokroku a rozvoje nové Číny. Soupeřily však spolu odlišné náhledy na humor: konkrétně se rozcházely v tom, jaký typ humoru se pro takový účel nejvíce hodí. Jeden pól zosobňoval Lin Yutang, který se přikláněl k laskavějšímu, neútočnému humoru podle vzoru britského spisovatele George Meredith (1828-1909). Lin odsuzoval tradiční čínské komično, v jeho očích příliš hrubé, a propagoval intelektuální humor ve spojení s důvtipem. Věřil, že britský humor dokáže civilizovat, mírnit excesy a pomáhat rozvoji zdravému rozumu (Chey 2012: 3). V roce 1934 publikoval v časopise *Hovory* esej *Rozprava o humoru* (*Lun youmo* 论幽默), unikátní amalgám čínského a západního myšlení. Ve svém postoji k domácímu dědictví oddělil tradici konfuciánskou a taoistickou, a sám se přihlásil k taoistickému odkazu. Jak bylo u vzdělanců generace Májového hnutí časté, nedostatky čínské společnosti připisoval Lin mnoha generacím vlády konfuciánské ortodoxie. Čínští literáti údajně nedokázali psát skutečnou humoristickou literaturu, protože kopírovali klasiky a neustále jen

hovořili o ctnosti či morálce (byť i oni se občas rádi pobavili s přáteli nebo tvorbou zábavných esejů). Humor však v kultuře přetrval: „Humor je způsobem, jak nahlížet a kritizovat lidský život, a jako takový ho nelze úplně potlačit nebo zničit navzdory tlaku ze strany ortodoxních nauk, které vyznává vládce“ (Sample 2012: 174).

Humor *per se* propojil Lin s kreativitou a originalitou taoistického myšlení, jež se nenechá svazovat konvencemi a snaží se o návrat k původní lidské podstatě. *Huaji* jako termín podle Lin Yutanga pochází z knihy *Laozi* 老子, ale až mistra Zhuanga můžeme považovat za skutečného „otce zakladatele“ čínského humoru, průkopníka svobodného sebevyjádření, který pohoršoval své současníky. Lin prohlašuje, že čínské písemnictví (kromě „dvorské literatury“) po celou dobu své existence těžilo z taoistického učení: pod vlivem mistra Zhuanga a jeho troufalého „jangového“ humoru se zrodil literátský humor „jinový“. Jedná se o uměřený, poetizující humor znalého vzdělance, jenž prohlédl povrchnost materiálního světa, chce si zachovat své ideály a proto odchází do ústraní. Jako příklad uvádí Lin básníka Tao Yuanminga 陶淵明 (365-427). V Linově interpretaci však přibyl další rozměr: humor jako aktivní nástroj proměny společnosti. Tento element sice v zhuangovském taoismu chybí, Lin Yutangův *youmo* je však na něm vystavěný: „Humor je jemný a srdečný, nezaujatý, ale zároveň se zajímá o osud lidstva“ (Sample 2012: 175).

Humor v Linově pojetí se tedy netýká pouze literatury, má společenský přesah a zároveň slouží jako most či prostředník mezi tragédií a komedií. Sympatizuje s druhými lidmi a přitom vychází z osobního intuitivního porozumění světu, udržuje si odstup a pozoruje realitu z dálky. Lin si uvědomuje, že problémy Číny nelze vyřešit několika chvílemi nespoutaného smíchu, ale zároveň chce nabídnout alternativu k všudypřítomné hořkosti, zesměšňování a krutému útočení: „Humoristé vědí, že všichni rozumní lidé s nimi budou sympatizovat, a protože sdílejí tytéž pocity, nesníží se k plamennému jazyku ani si nebudou přát, aby mohli zadupat své oponenty do země. Smějí se pouze jejich bláhovosti“ (tamtéž: 182).

Lin uvádí, že nejlepší humor je nejen chytrý a brilantní, ale zároveň oplývá životní moudrostí. Zamýšlí se také nad definicí smíchu, kde vychází z Aristotela, Kanta, ale i z freudovských psychologických teorií: smíchem reagujeme, když někdo uvolní napjatou situaci způsobem odporujícím našemu očekávání. Humor vzniká z uvolnění napětí, když se člověk přestane kontrolovat a ztratí zábrany. Zároveň si Lin všímá, že za vtipné považujeme hlavně cizí trapné zážitky, neštěstí či ostudu, tedy situace, jež se nás přímo netýkají. Zároveň ale riskujeme, že můžeme ponížit či vysloveně rozčílit terč našeho smíchu. Proto Lin usuzuje, že by se humor měl primárně vztahovat k životu obecně a ne kárat konkrétní osoby, protože pak se do něj čtenář/posluchač snadněji vcítí. Každý humorista musí být zároveň bystrým pozorovatelem, vládnout zdravým rozumem a do hloubky znát mnohotvárnost života. Humor a civilizace se navzájem potřebují: „Každý stát potřebuje obohatit svou kulturu, životní styl, literaturu a myšlení humorem. Pokud lidem toto obohacení chybí, jejich kultura bude den ode dne pokrytečtější, jejich životy se budou více a více podobat podvodu, jejich myšlení se stane pedantickým a zastaralým, literatura začne chřadnout, a jejich duch bude stále zatvrzelejší a ultra-konzervativní“ (tamtéž: 183-189).

Proti Linovu pojetí humoru se vymezil Qian Zhongshu 钱钟书 (1910-1998), jeden z nejvýraznějších čínských vzdělců a spisovatelů 20. století a významný humorista. Mezi Qian Zhongshuova humorně-satirická díla patří sbírka povídek *Lidé, zvířata a duchové* (*Ren, shou, gui* 人。兽。鬼). Povídka *Suvernér* (*Jinian* 纪念) satirizuje manželství a vztahy mezi muži a ženami, povídka *Boží sen* (*Shangdi de meng* 上帝的梦) je satirickou verzí mýtu o stvoření světa, povídka *Inspirace* (*Linggan* 灵感) se vysmívá sebestřednosti a malosti spisovatelů (Mc Dougall 1997: 232-234).

V eseji *Rozprava o smíchu* (*Shuoxiao* 说笑) věnovaném humoru prosazoval Qian Zhongshu ostřejší, tvrdší satiru. Zastánci satiry argumentovali tím, že Linův humor je příliš mírný a teprve dostatečně břitký útok má sílu napravovat společenské nešvary.



Qian Zhongshuovi vadila také institucionalizace a absence spontaneity „profesionálních humoristů“ z Linova okruhu: tvrdil, že humor vytvářený na povel ztrácí živost a mění se v prázdné klišé. Debatu o humoru velmi ovlivnily myšlenky francouzského filozofa Henriho Bergsona (1859-1941), jenž zdůrazňuje roli humoru jakožto prostředku sebevyjádření. V bergsonovském pojetí dokáže humor osvobodit z pasti automatického přemýšlení a jednání. Bergsonovy teze se promítly například do Qian Zhongshuova nejslavnějšího románu *Obležená pevnost* (*Weicheng* 围城): sžíravé kritiky vzdělanecké vrstvy, extrémního pozitivismu a racionalismu, jež ale obsahuje řadu zdařile vyličených humorných scén (Sohigian 2013: 23-25).

Bergsonova filozofie ovlivnila také dalšího z nejvýznamnějších moderních čínských humoristů, Lao Sheho 老舍 (1899-1966). Věřil, že Bergsonova filozofie svědčí o tom, že humor nemusí být jen triviální, může přesáhnout zlomyslnost či pronikavou břitkost, má větší potenciál než pouhou zábavnost. Zároveň viděl v Bergsonově pojetí důkaz, že humor tvoří zásadní součást lidského života (Sohigian 2013: 39). Mezi výrazně humorná díla tohoto spisovatele patří břitce satirický román *Dva Maové* (*Er Ma* 二马), který si bere na paškál „národní povahu“ nejen Číňanů, ale také Angličanů (Mc Dougall 1997: 117). Ve své tvorbě se Lao She postupně odvrátil od satiry k „lidštějšímu“ humoru, který se zrcadlí i v jeho patrně nejznámějším díle, románu *Rikša* (*Luotuo xiangzi* 骆驼祥子). Lao She napsal i esej *Komické romány* (*Huaji xiaoshuo* 滑稽小说) věnovaný humoru v literatuře. V něm představuje humor jako nástroj schopný vytrhnout člověka z mechanické zkosnatělosti, v čemž se shoduje s Qian Zhongshuem. Oba autoři vyjadřují přesvědčení, že pomocí humoru triumfuje intuice nad čistým intelektem (Sohigian 2013: 43-45).

Mezi zastánce tvrdé satiry patřil Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), mistr satirických esejistických polemik *zawen* 杂文.

Humorná satira se v Lu Xunově literární tvorbě uplatňuje mimo jiné v jeho povídkách *Pravdivý příběh AQ* (AQ 正传), *Mýdlo* (Feizao 肥皂) nebo *Šťastná rodina* (Xingfu de jiating 幸福的家庭).

Během republikánského období mnoho jiných čínských spisovatelů využívalo postupy satiry ke kritice společenských nedostatků. Podle Slupského (1988: 275-284) můžeme satirický humor nalézt v tvorbě Zhang Tianyiho 张天翼 (1906-1985), jako příklad uveďme povídky *Pan Bao a jeho syn* (Baoshi fuzi 包氏父子) či *Pan Hua Wei* (Hua Wei xiansheng 华威先生). Doleželová-Velingerová (1988: 145-48) uvádí, že komická satira je významně přítomná také v díle Sha Dinga 沙汀 (1904-1992), například v jeho slavné povídce *Ve voňavé čajovně* (Zai Qixiangju chalou li 在其香居茶馆里) nebo v románech *Těžba zlata* (Taojin ji 淘金记) a *Návrat domů* (Huanxiang ji 还乡记). Brilantní společenskou kritikou s humornými prvky vyniká Ma Bole 马伯乐 z pera Xiao Hong 萧红 (1911-1942), karikatura bezpátečního člověka snažícího se přežít v době japonské okupace (Ying 2010: 218).

V atmosféře budování státu po založení ČLR ustupuje humor vlivem ideologie socialistického realismu do pozadí. Zvýšení zájmu o humoristickou literaturu pozorujeme až po otevření Číny světu v 80. letech. Mezi významné současné humoristy-satiriky lze zařadit Wang Xiaoba (1952-1997) 王小波 nebo Wang Shua 王朔 (\*1958), nejmladší generaci satiriků zastupuje mimo jiné Han Han 韩寒 (\*1982). Humor v současné Číně má mnoho tváří a podob, čemuž významně napomáhají nová média. Výzkumem humoru v médiích se zabývá například Heather Crawford (Crawford 2013: 173-192). Jak uvádí Christopher Rea (2013: 150), velmi populární je dynamický žánr online parodie *e'gao* 恶搞: „Neuctívá a mnohojazyčná parodie orientovaná na mladé lidi se stala jedním z nejvýraznějších kulturních fenoménů, které v posledním desetiletí vynořily na čínském internetu. Zároveň se však jedná o jeden z žánrů, kterému nejméně rozumíme.“

Dochází také k renesanci některých tradičních žánrů, např. *xiangsheng* 相声, o niž se významně zasloužil pekingský vypravěč Guo Degang 郭德纲 (\*1973) (Cai 2016: 82). Samostatnou kapitolou představuje humor politický, který se živelně šíří mezi lidmi a na internetu. Do této kategorie spadá například těžko přeložitelný *shunkouliu* 顺口溜, satirický veršovaný útvar ve stylu lidové písně, jehož humorný efekt do velké míry závisí na tonálních charakteristikách čínštiny (Ding 2013: 233).

Stručným přehledem vývoje čínského humoru jsme se pokusili naznačit, že se jedná o téma sice okrajové, ale velmi zajímavé. Zdůraznili jsme, že domácí čínská humoristická tradice se od té západní výrazně odlišovala a moderní koncept humoru (*youmo*) se zformoval pod vlivem Západu, což je důležité mít na paměti. Humor nejvíce vzkvétal v období republiky díky Lin Yutangovi a jeho okruhu, kteří z něj učinili velké společenské téma. Ani v současné Číně však humor nezanikl, jak dokazuje výše zmíněný výzkum parodie, politických vtipů či vzkříšeného *xiangsheng*.

## 5 Analytická část

V analytické části práce nejdříve rozebereme výchozí text podle modelu Christiane Nordové a představíme si předmluvu překladatele, protože vypovídá o jeho přístupu k dílu. Také stručně charakterizujeme, v čem humor *Tří mužů ve člunu* spočívá. Poté se budeme věnovat samotnému Wang Biho překladu prostřednictvím analýzy vybraných jevů, které spoluvytvářejí humor originálu. Nakonec se překlad pokusíme zhodnotit celkově.

## 5.1 Analýza výchozího textu podle Christiane Nordové

Jako východisko textové analýzy jsme zvolili metodu německé teoretičky překladu, překladatelky a pedagožky Christiane Nordové (\*1943). Nordová (1991: 37) uvádí, že překladatel by měl před zahájením vlastní práce důkladně porozumět výchozímu textu, aby dokázal zachovat efekt, jímž výchozí text působí na čtenáře. Její koncepce, navržená pro účely didaktiky překladu a dodnes často využívaná, spočívá v rozboru výchozího textu z hlediska úzce propojených vnětextových a vnitrotextových faktorů. Výstupem komplexní analýzy by měla být vhodná překladatelská koncepce, přizpůsobená typu a funkci textu. Abychom si udělali představu o povaze výchozího textu a v závěru práce posoudili zdařilost jeho čínského převodu, provedeme naznačenou analýzu také.

### 5.1.1 Vnětextové faktory

Začneme faktory vnětextovými, tedy souhrnem vnějších okolností ovlivňujících genezi výchozího textu. Mezi vnětextové faktory podle Nordové (1991: 43-72) patří původce a vysílatel,<sup>15</sup> adresát, médium, místo a čas, komunikační záměr a v neposlední řadě funkce textu, jíž věnujeme samostatnou podkapitolu.

**Autorem** *Tří mužů ve člunu* je britský romanopisec, esejista a dramatik Jerome Klapka Jerome. Narodil se v roce 1859 v anglickém hrabství Staffordshire do nemajetné rodiny kováře a laického kazatele. Když mu zemřeli oba rodiče, patnáctiletý Jerome musel odejít ze školy za prací. Své první zaměstnání našel u Londýnské severozápadní dráhy, kde prožil čtyři roky sběrem popadaného uhlí z otevřených nákladních vagónů. Jeho starší sestra v něm později probudila zájem o drama a Jerome se rozhodl přidat k divadelní skupině. V tomto období stále trpěl finančními potížemi.

15 Nordová definuje „vysílatele“ (*sender*) jako osobu, která vysílá do světa text, aby předala určité sdělení. „Původce textu“ (*producer*) je ten, kdo dle instrukcí vysílatele text skutečně vytvoří. Pokud se tyto dvě role překrývají, užívá Nordová (1991: 5) označení „autor“. V našem případě je tedy Jerome Klapka Jerome autorem.

V jednadvaceti letech začal psát kratší humoristické prózy, usiloval o jejich uveřejnění, neustále se ale setkával s odmítnutím. Vystřídal mnoho různých zaměstnání: chvíli se živil jako učitel, jindy jako dělník v balírně zboží či pomocník v advokátní kanceláři. V 80. letech 19. století si vyzkoušel novinářinu. Bohaté životní a pracovní zkušenosti poskytly Jeromemu nevyčerpatelnou studnici zábavného materiálu, který během literární dráhy bohatě zúročil. Jako spisovatel prorazil až v roce 1885 s románem *On the Stage and Off* (*Svět na jevišti*), v němž vtipně zavzpomínal na hereckou kariéru.

Přispíval kratšími esey do londýnského časopisu *Home Chimes* a obvykle je podepisoval pseudonymem *Idle Fellow* („lenivý chlapík“). Sbíрка těchto esejů z roku 1886 proto dostala název *Idle Thoughts of an Idle Fellow* (*Jalové myšlenky lenivého člověka*). V tomtož časopise vycházelo mezi léty 1888-1889 na pokračování i autorovo nejznámější dílo *Three Men in a Boat* (*Tři muži ve člunu*). Kompletní román v knižní podobě spatřil světlo světa v roce 1889: vydání se ujalo nakladatelství J. W. Arrowsmith. Kniha si okamžitě získala obrovskou čtenářskou popularitu a autora finančně zajistila. Jerome napsal mnoho dalších románů, esejů i divadelních her, ale už se mu nikdy nepodařilo tento svůj úspěch překonat. V roce 1900 vyšlo pokračování nazvané *Three Men on a Bummel* (*Tři muži na toulkách*), vyprávění o cyklistickém výletě protagonistů *Tři mužů ve člunu* po Německu. Během první světové války se autor přihlásil jako dobrovolný řidič sanitky do francouzské armády, zemřel v roce 1927.

V čínském prostředí byl Jerome Klapka Jerome nejdříve znám jako *Jie'ermu* 杰尔姆, později se začal používat přepis *Jieluomu* 杰罗姆 (který volí také Wang Bi). Z jeho děl máme v čínštině k dispozici několik překladů sbírky esejů *Idle Thoughts of an Idle Fellow*. Jedná se o *Xianren xiaxiang lu* 闲人遐想录 z 90. let (překlad Sha Mingyao 沙铭瑶), novější překlady *Lanren xiansi lu* 懒人闲思录 (překlad Shi Xinmin 师新民) a *Xianren chixiang lu* 闲人痴想录 (překlad Tai Chuan'an 泰传安). V roce 2016 bylo publikováno pokračování *Second Thoughts of an Idle Fellow* pod názvem *Xianren zaisi lu* 闲人再思录 (překlad rovněž Tai Chuan'an 泰传安). Čínsky vyšla také antologie Jeromeho humorných povídek *Novel*

*Notes* jako *Xiaoshuo biji* 小说笔记 (překlad Li Li 李莉). Co se týče přímo *Tří mužů ve člunu*, kromě Wang Biho překladu existují dva další. V 80. letech byl v nakladatelství *Zhongguo qingnian chubanshe* 中国青年出版社 vydán úspěšný překlad *San guaike fanzhou ji* 三怪客泛舟记 z pera pekingského profesora mezinárodních vztahů a známého překladatele Xu Jingyuana 许景渊 (1912-2006), jenž užíval pseudonymu Lao Long 劳陇. Lze předpokládat, že Wang Bi k tomuto překladu přihlížel. Po Wang Biho překladu z roku 2010 následovala nejnovější verze *Piaoliu chuan* 漂流船 (překlad Qiu Tingting 邱婷婷) pod hlavičkou nakladatelství *Shanghai yiwén chubanshe* 上海译文出版社. Novým počinem, který svým názvem odkazuje na Lao Longův starší překlad *Tří mužů ve člunu*, je čínské vydání volného pokračování tohoto románu *Three Men on a Bummel* jako *San guaike qixing ji* 三怪客骑行记.<sup>16</sup>

**Adresátem** je běžný dobový čtenář, nikoli viktoriánská aristokracie či intelektuálové. Jeromeho humoristická tvorba se soustředí na „obyčejného člověka“, na nižší společenské vrstvy. Román dává nahlédnout do života obyvatel Londýna, kteří v druhé polovině 19. století začali utíkat za odpočinkem pryč z dynamicky se rozrůstajícího velkoměsta a projížďky po Temži se pro ně staly oblíbenou rekreační aktivitou. S ohledem na cílové publikum není Jeromeho jazyk celkově složitý, často využívá hovorovou idiomatiku, byť v popisných pasážích se jazyková obtížnost výrazně stupňuje a i v humorných epizodách občas najdeme prvky vyššího stylu.

V době, kdy Angličané četli dobrodružnou literaturu z pera Rudyarda Kiplinga či Roberta Luise Stevensona, přišel Jerome s něčím novým: jeho dobrodružství se neodehrává v dalekých zemích, ale přímo za humny (Nicholas 2007). Většina anglických spisovatelů 2. poloviny 19. století psala o závažných tématech, tito autoři si zakládali na vysoce elegantním, květnatém až pompézním stylu, aby vyhověli vkusu „lepší společnosti“. Proto byla Jeromeho „lidová“ tvorba závanem čerstvého vzduchu

16 Všechny údaje o překladech pocházejí z katalogu knihovny Pekingské univerzity. Dostupný na: <https://www.lib.pku.edu.cn/portal/>.

na literární scéně. Jeho angličtina je i s odstupem delším než století poměrně snadno srozumitelná a dílo jazykově příliš nezastaralo, což překladateli jinak velmi těžký úkol usnadňuje.

Co se týče původního **média**, již jsme zmínili, že kniha vycházela původně časopisecky na pokračování. Jednalo se o londýnský literární časopis *Home Chimes* (1884-1894), jehož obsah tvořily různorodé útvary z pera méně známých autorů.<sup>17</sup> Epizodická struktura *Tří mužů* se pro časopisecké vydání výborně hodí: každá kapitola se skládá z částí, které mají své vlastní tematické názvy, pod nimiž pravděpodobně byly otištěny. Jerome nejspíš volil specifickou kompozici *Tří mužů* právě se zřetelem na časopisecké vydání. Každá číslem označená kapitola zahrnuje rozepsaný obsah, tzn. názvy jednotlivých epizod seřazené v chronologickém pořadí. Jednotlivé epizody na sebe navazují pouze volně a některé historky lze vyprávět i zvlášť, bez zasazení do širšího kontextu. Kniha však neztrácí soudržnost ani jako celek, propojuje ji chronologická linka plavby tří přátel.

**Místo a čas** vzniku díla – Anglie 80. let 19. století – představují velmi relevantní faktory, protože od vydání knihy uplynula dlouhá doba a ujal se jí překladatel současný, navíc z velmi vzdálené kultury. Překladatel se musí vypořádat s britskými reáliemi viktoriánské éry (například oblékání, měna, míry a váhy), seznámit se s historií Británie nebo se vypořádat s transkripcí velkého počtu místních názvů. Samostatný problém představuje jazyková kultura, zejména pověstná britská zdvořilost, na níž je částečně založen humor originálu.

Autor román tvořil se **záměrem** napsat cestopis odlehčený komickými vložkami. Jak uvádí prezident *Společnosti Jerome K. Jeromeho* Jeremy Nicolas (Nicholas 2007), zamýšlený cestopis se proměnil v plnohodnotný humoristický román až v procesu psaní. Původnímu pojetí zůstal autor věrný v tom, že vyprávění si zachovalo

17 Galactic Central. „Magazine Data File“. *Galactic Central Publications* [online]. Dostupné na: <http://www.philsp.com/data/data257.html> (navštíveno 16. 5. 2021).

určité „cestopisné“ prvky. Mnoho pasáží zmiňuje zeměpisné zajímavosti či historické události spjaté s navštívenými místy: například na konci kapitoly XI. loď projíždí kolem městečka Staines a vypravěč si v živých barvách představuje, jak král Jan Bezzemek na louce Runnymede z donucení podepsal Magnu Cartu, právní dokument naprosto zásadní pro další politický vývoj Anglie. Pro autora ovšem není nic svatého a nebojí se o historických postavách či událostech vtipkovat. Královnu Alžbětu I. prohlašuje za velkou milovnici hospod (str. 100), Jindřicha VIII. a Annu Boleynovou zase vypravěč vykresluje jako párek milenců uvádějící okatými námluvami do rozpaků své okolí (str. 242-244). Jiným příkladem využití humorného potenciálu historické události je pasáž, v níž se hlavní hrdina zasní a fantazíruje o vládě dávných anglosaských králů (str. 100).

Výše uvedené ukázky naznačují, jak vyprávění nakládá s motivy lokální historie. V měřítku celého díla lze říci, že humorná složka a snaha čtenáře pobavit výrazně převládla nad hodnotou informativní. V dalších částech této práce si ukážeme, jak se překladatel vypořádal s převodem obou složek.

### **5.1.2 Funkce textu**

Pro určení **funkce textu**, která je jeho pro správné pochopení a interpretaci velmi důležitá, využijeme terminologii jednoho ze zakladatelů českého funkčního strukturalismu, lingvisty Romana Jakobsona.<sup>18</sup> Jakobson (1994: 74-105) definuje šest komunikativních funkcí textu: referenční, emotivní/expresivní, konativní/apelovou, fatickou, metajazykovou a poetickou.

Ve složitějších komplexních textech, kam můžeme zařadit i román *Tři muži ve čunu*, lze obvykle identifikovat více funkcí zároveň.

<sup>18</sup> Na Jakobsona navazuje i strukturalistická teorie překladu reprezentovaná Jiřím Levým, jehož terminologii budeme užívat dále v této práci. Proto je vhodné i na tomto místě zvolit strukturalistické pojetí komunikačních funkcí.



Protože se v našem případě jedná o literární dílo a umělecký text, jednoznačně dominuje funkce **poetická**.

Na schématu autor-text-recipient se poetická funkce týká textu samotného, jeho provedení a stylizace, kterou autor volí s cílem esteticky zapůsobit na čtenáře. V našem případě se autor primárně snaží o efekt komický, což by měl překlad maximálně zachovat. Zároveň je však nutné věnovat zvláštní pozornost autorskému stylu, protože pro překlad literárního díla je forma stejně důležitá jako obsah sdělení a v případě humoristického díla, jako je román *Tři muži ve čunu*, se stylistický rejstřík spolupodílí na humorném vyznění textu. Ochuzování autorského stylu (nivelizace) je jednou z častých překladatelských tendencí, jichž si budeme všímat při komentování jednotlivých jevů v další části práce.

Nezanedbatelná je funkce **expresivní**: Jerome K. Jerome prostřednictvím autobigrafického hlavního hrdiny-vypravěče líčí své životní zkušenosti, vyjadřuje své názory, do knihy vtěluje svůj subjektivní pohled na svět a rovněž svůj smysl pro humor. Osobnost autora, pokud je v textu přítomna, by se neměla vytratit ani z překladu.

V románu vypravěč často navazuje kontakt se čtenářem a přímo se na něj obrací, některé epizody vypráví Jerome v druhé osobě za použití zájmena *you* (např. *Stanování za deštivých nocí* z kapitoly II. nebo *Jaké to má nevýhody, když pobýváme v jednom domě s parkem milenců* z kapitoly XII.). Autor vyzývá čtenáře, aby aktivně zapojil svou představivost, a snaží se ho tím vtáhnout do děje, aby mohl spoluprožívat komické situace. Tento kreativní postup přispívá k větší čtivosti textu, který tak nabývá **fatické** funkce. Sblížení autora se čtenářem navozuje autentický dojem „jako ze života“, jímž vyprávění působí.

Funkce **konativní**, tj. snaha čtenáře ovlivnit a přímo pobídnout k určitému jednání (typická pro texty reklamního charakteru), v románu zastoupena není.

Ani funkce **metajazyková**, kdy jazyk zprostředkovává informace o sobě samém a nikoli o mimojazykové skutečnosti, se v díle nevyskytuje.

Již jsme zmínili, že Jeromeho příběh se okrajově zabývá zeměpisem a dějinami Anglie včetně místních legend, zachovává si tedy i vedlejší funkci **referenční** (tj. podává informace o světě). U textů s referenční funkcí by se měl překladatel pokud možno vyhnout faktografickým chybám.

Zde však musíme vzít v úvahu faktor vysilatele cílového textu, který má v našem případě za následek výrazné posílení referenční funkce oproti textu výchozímu. Wang Biho čínský překlad vydalo nakladatelství *Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe* 外语教学与研究出版社 (*Foreign Language Teaching and Research Press*), tedy nakladatelství zaměřující se na vzdělávání, jak již jeho název naznačuje. Považuje za své poslání uvádět do Číny velká díla světové beletrie i naučné literatury z mnoha různých oblastí, zároveň propagovat čínskou kulturu v zahraničí jako součást mezikulturní výměny. Také si klade za cíl usnadnit čínským studentům učení se angličtině pomocí dvojjazyčné četby, vysvětlivek a poznámkového aparátu (Wang 2010: iii).

To, že primárně humoristický román vydalo „pedagogické“ nakladatelství, nám může napovědět, za jakým účelem byl překlad pořízen. Čínská verze *Tři mužů ve člunu* vyšla v edici *Waiyan she shuangyu duku* 外研社双语读库 (*Bilingual Classics*) zaměřené na západní literaturu 19. a 20. století. Náš román nakladatelství považuje za jedno z klasických děl britské literatury, které překladem zpřístupňuje čínskému čtenáři, a zároveň ho tímto způsobem učí anglicky a seznamuje s britskou kulturou (tamtéž: iii). Je příznačné, že o humoru nestojí v předmluvě nakladatele ani slovo!

Wang Biho čínský překlad rozhodně nerezignuje na adekvátní převedení humoru a zachování primární funkce poetické, současně je však patrné, že klade značný důraz na zprostředkování informací o kultuře a reáliích vzdálené země. Soustředí se na věcnou správnost, čemuž mimo jiné slouží velice pečlivá transkripce místních názvů a jmen. Také zachovává britské míry a váhy, nijak je nepřevádí. Referenční funkci posilují poznámky pod čarou, kterých Wang Bi na některých místech užívá.

Otázce převodu reálií se budeme podrobněji věnovat v následující podkapitole o vnitrotextových faktorech, protože úzce souvisí s problémem odlišných presupozic výchozího a cílového čtenáře.

Aby docházelo k co nejmenším informačním ztrátám a čtenář mohl co nejsnadněji porovnat čínskou verzi s originálem, Wang Bi se rozhodl překládat odstavec po odstavci a každý odstavec původního i přeloženého textu oddělit volným řádkem. Celkově lze říct, že Wang Bi se snaží čtenáři, pravděpodobně pokročilejšímu studentovi angličtiny, co nejvíce usnadnit orientaci v textu.

Jak uvidíme později, někdy ovšem Wang Biho snaha překládat co nejvěrněji a vysvětlovat čtenáři originál zachází příliš daleko. Překlad často zlogičťuje, což má za následek oslabení funkce poetické a s ní spjatého humorného vyznění vyprávění.

### 5.1.3 Vnitrotextové faktory

Nyní se přesuneme k faktorům vnitrotextovým. Do této kategorie řadí Nordová (1991: 85-124) téma, obsah, presupozice, výstavbu textu, lexikum, syntax a suprasegmentální prvky.

Co se týče **tématu**, jednotící linku tvoří líčení plavby tří přátel po řece Temži, díky níž drží kniha pohromadě. Trasu plavby od Kingstonu na okraji Londýna až po Oxford můžeme sledovat podle mapy. Jerome Klapka Jerome původně chtěl pojmenovat svůj román podle Temže *The Story of the Thames* [*Příběh o Temži*]. Editorovi časopisu *Home Chimes* F. L. Robinsonovi se však tento název nelíbil, a trval na tom, aby autor navrhl jiné pojmenování. Když byl Jerome s psaním románu zhruba v polovině, připadl na *Tři muže ve člunu*. Jak později podotkl, „nic jiného zkrátka nesedělo“ (Nicholas 2007).

**Obsahem** jsou nejen samotné cestovní zážitky a sesbírané historky či zajímavosti, ale též volně související úvahy (týkající se např. sbírání starožitností či módního oblékání).

Při psaní Jerome čerpal z osobních i pracovních zkušeností, převážně však vycházel z vlastních zážitků z častých projížděk po Temži. Částečně se též inspiroval svatební cestou, při níž s manželkou podnikli právě plavbu po této řece. Aby umocnil komický efekt a vyhnul se přílišné sentimentalitě, ve svém vyprávění se rozhodl nahradit manželku postavami dvou dlouholetých přátel, s nimiž se na řeku také pravidelně vydával. Předlohou pro Jeromeho románové druhy George a Harrise prokazatelně byli bankovní úředník George Wingrave a tiskař Carl Hentschel. V předmluvě k prvnímu vydání *Tří mužů ve člunu* z roku 1889 autor s humorem sobě vlastním upřesňuje: „Nejsou to plody básnické obrazotvornosti, ale bytosti z masa a kostí, zvláště George, který váží dobrých šestaosmdesát kilo“ (Novák 1975: 7). Tři muže na lodi doplňuje pes Montmorency, rváč s andělsky nevinným výrazem, jenž se stává plnohodnotnou (a uvěřitelnou) literární postavou. Na rozdíl od George a Harrise je však smyšlený, neboť Jerome psa nikdy nevlastnil. Wang Bi (2010: vi) k postavě Montmorencyho vtipně poznamenává, že „duše takového psa se ukrývá v hlubinách podvědomí každého Angličana“ a zosobňuje jeho „vrozené slabosti“ 劣根性.

Postavy našeho románu jsou tedy zčásti skutečné a zčásti vyfabulované. I historky v knize převyprávěné, jakkoli absurdní, mívají pravdivé jádro. Takto autor posiluje dojem věrohodnosti, díky níž vyprávění působí autenticky a „jako ze života“. V předmluvě z roku 1889 Jerome sice prohlašuje, že příběh vychází primárně ze skutečných událostí a úmyslně zdůrazňuje pravdivost a realističnost své knihy, je však zřejmé, že svým tvrzením dodává předmluvě komické vyznění: „Její stránky vytvořil záznam událostí, které se skutečně zběhly. Já jsem je pouze přibarvil, ale za to jsem si nenaúčtoval žádný příplatek“ (Novák 1975: 7). Jako čtenáři musíme mít na paměti, že postavení autora při psaní románu jakožto fikčního útvaru dovoluje realitu libovolně upravovat a vytvářet vlastní, na realitě nezávislé fikční světy. Neměli bychom tedy podlehnout iluzi, že nám literární dílo předkládá nepřikrášlený záznam událostí, jak se doopravdy staly.

Problematika **presupozic** (tj. očekávaných znalostí) čtenáře je pro naše účely velmi důležitá. Presupozice úzce souvisí s vnětextovými faktory místa a času. Když Jerome psal své dílo, počítal s tím, že jeho čtenáři budou důvěrně znát každodenní život Britů 19. století. Vyprávění také předpokládá alespoň zběžnou obeznámenost s dějinami země, geografii a slavnými historickými osobnostmi. V románu se rovněž vyskytuje specifická terminologie z oblasti veslování, plachtění a říční plavby obecně (někteří doboví čtenáři dost možná na řeku sami vyjížděli). Wang Bi si jasně uvědomuje, že musí překonat značnou propast: překládá dílo z jiné doby, které sice zastaralo minimálně, ale stále je do značné míry zakotveno ve výchozí dobové kultuře. Celkově lze říct, že Wang Bi se velmi snaží, aby jeho překlad odlišnou úroveň znalostí výchozího a cílového čtenáře co nejvíce vyrovnával.

Již jsme zmínili, že překlad některé reálie opatřuje poznámkami pod čarou. Většina Wang Biho poznámek je faktografického charakteru (jako příklad uveďme obsáhlou poznámku o životě dobrodruha Henry Mortona Stanleyho na str. 93), připojuje však i několik poznámek lingvistických. Např. na začátku kapitoly XV. Wang Bi v poznámce vykládá slovní hříčku z názvu epizody *Love of work*, kde *work* znamená zároveň „práci“ a „knihu“, tj. „literární dílo“ (str. 323).

Kromě poznámek pod čarou volí překladatel na některých místech celkem pochopitelně vysvětlující opis. Lze předpokládat, že jinak by byl text pro cílového čtenáře 21. století nesrozumitelný, protože tyto reálie už zastaraly: *We got a big Gladstone for the clothes* → 我们计划用一个很大的手提旅行袋装衣物 (str. 66-67); *It contained the party of provincial Arrys and Arriets* → 船里是一群乡下姑娘和乡下家伙 (str. 188-189); *As the shilling shockers say, we anticipate* → 那些每本卖一个县令的悬疑小说家的话来讲, 就是“让我们一起来猜测吧” (str. 52-53).

Velkým tématem je přeložitelnost Jeromeho humoru do asijské kultury. I zde hrají roli presupozice: výchozí čtenář rozumí konvencím viktoriánské společnosti, z níž Jeromeho humor vychází, čínský čtenář však nikoli. Můžeme si tedy klást otázku,

jestli čínské publikum bude text vnímat jako humorný, i když se překladateli podaří převést román po jazykové stránce. Vzhledem k tomu, že recepce Wang Biho překladu v čínském prostředí přesahuje rozsah této práce (zde se omezujeme na pouhou lexikální analýzu překladatelských řešení), můžeme se o tomto pouze dohadovat.

*Tři muži ve člunu* sice na první pohled působí dojmem klasického románu členěného na rozsáhlejší kapitoly, ale **výstavba** vyprávění je výrazně epizodická (vhodná pro původní na časopisecké vydání). Děj sice můžeme označit za chronologický, vyprávění se ale současně ubírá mnoha odbočkami. Epizodická struktura s sebou přináší další, nikoli nepodstatnou překladatelskou výzvu, překladatel se musí vypořádat s převodem názvů jednotlivých epizod. Zde často dochází k výrazným stylovým nivelizacím: *A week on the rolling deep* → 在海上颠簸一周 (str. 3), *A victim to one hundred and seven fatal maladies* → 107 病症折磨的对象 (str. 3), *Advantages of cheese as a travelling companion* → 与奶酪一起乘车的好处 (str. 55).

**Lexikum** je velmi bohaté, od hovorových výrazů až po velmi formální. V románu najdeme mnoho příkladů hovorové idiomatiky (*As Harris said, the City would have to lump it*, str. 82; *Blow me tight if ere ain't a gentleman been looking for Wallingford lock, Bill!*, str. 190), dobového jadrného vyjadřování (*He wants to know what the thundering blazes you're playing at and why the blarmed tent isn't up yet*, str. 30; *Of course I had to turn every mortal thing out now*, str. 70) až po vulgarismy (*chuckle-head*, *stupid ass*). Dojem silné hovorovosti v dialozích občas posilují i humorné zkomoleniny: *Leggo, can't you?* (str. 30), *Wasermarrer?* (str. 80), některé postavy charakterizuje výrazně lidová mluva. Jerome však funkčně využívá i vysoký rejstřík (*He gave to the suggestion his most emphatic approbation*, str. 36; *These rebellious barons might rue the day they dared to thwart his plans*, str. 234; *I should have strongly urged upon my comrades the advisability of our getting such a slippery customer as king John on to the island*, str. 238). V popisných pasážích narazíme také na výrazy knižní až archaické (*The troops bellow forth roustering drinking songs*, str. 230;

*I suggested we seek out some quaint-perched eyrie on the cliffs of Time, from whence the surging waves of the nineteenth century would sound far-off and faint*, str. 12). Aby překladatel dokázal nalézt funkční ekvivalenty, musí disponovat velkou slovní zásobou a vyvinutým smyslem pro jazykové roviny a mnohdy drobné stylistické nuance, které na mnoha místech spoluvytvářejí humorný efekt.

Pro Jeromeho autorský styl je typická velmi rozvinutá **syntax**: dlouhá souvětí souřadná i podřadná s mnoha vedlejšími větami (nejčastěji vztažnými) a vsuvkami. Jako příklad uveďme pasáž, v níž Jerome a Harris odjíždějí drožkou na nádraží:

*At last, an empty cab turned up (it is a street where, as a rule, and when they are not wanted, empty cabs pass at the rate of three a minute, and hang about, and get in your way), and packing ourselves and our belongings into it, and shooting out a couple of Montmorency's friends, who had evidently sworn never to forsake him, we drove away amidst the cheers of the crowd, Biggs's boy shying a carrot after us for luck.* (str. 94)

V textu se hojně vyskytují polovětné obraty infinitivní (*I have since been induced to come to the opinion that it must have been there all the time*, str. 6), participiální (*Luckily you have a bottle of stuff that cheers and inebriates, if taken in proper quantity*, str. 32) a rovněž obraty gerundiální (*You struggle frantically, hitting out right and left, and yelling lustily the while*, str. 32). Aby posílil humorné vyznění, autor rovněž využívá možností anglického časového systému, dovedně pracuje se slovosledem (např. s literární inverzí) a aktuálním členěním větným. Posledně jmenovaný postup dobře ilustruje líčení nástupu hrdinů do lodi:

*Our boat was waiting for us at Kingston just below bridge, and to it we wended our way, and round it we stored our luggage, and into it we stepped. [...] With Harris at the sculls and I at the tiller-lines, and Montmorency, unhappy and deeply suspicious, at the prow, out we shot on to the waters which, for a fortnight, were to be our home.* (str. 96)

Jak uvidíme později, Wang Bi příznakový slovosled často neutralizuje, což ochuzuje autorský styl a tím i oslabuje humorné vyznění.

Celkově lze konstatovat, že větná skladba, s níž pracuje autor *Tři mužů ve člunu*, představuje pro čínského překladatele nanejvýš obtížnou výzvu: čínština preferuje kratší úseky, nedisponuje odpovídajícími polovětnými obraty ani gramatickými časy, problémem je i převod vztažných vět. Vybrané příklady Wang Biho řešení rozebereme v následujících částech práce.

Poslední vnitrotextový faktor v pojetí Nordové tvoří **suprasegmentální prvky**. Suprasegmentální prvky „zvýrazňují určité části textu a soustřeďují na ně pozornost“ (Nord 1991: 80). K tomuto účelu slouží například kapitalizace, interpunkce nebo styl písma (typicky kurziva). V analyzovaném románu si můžeme všimnout velkého množství pasáží, v nichž autor kapitalizoval některá slova, aby na ně pro umocnění humorného efektu upozornil: *For lunch, he said, we could have biscuits, cold meat, bread and butter, and jam – but NO CHEESE* (str. 56); *“Oh, WON’T those people get wet. What a lark!”* (str. 84); *“Stupid old fool!” we mutter, “what’s HE know about it?”* (str. 88). V epizodě *Jak Harris zpívá kuplety z kapitoly VIII. a Montmorency se rozmyšlí, má-li zavraždit starého kocoura z kapitoly XIII.* autor volbou grafických prostředků imituje formu dramatu a evokuje tak divadelní výstup: velkými písmeny jsou uvedena jména jednajících osob na začátku řádku, doprovází je scénické poznámky psané kurzivou v závorce, repliky „účinkujících“ uvozuje dvojtečka.

Čínštině chybí kapitalizace a pro čínské znaky se zvykově nepoužívá kurziva, repertoár suprasegmentálních prvků v překladu je tedy omezený a dochází ke ztrátám. Wang Bi zvýrazňuje pomocí tučného písma, ale tímto způsobem zdaleka nedosahuje srovnatelného efektu jako originál. U „divadelních“ epizod užívá hranatých závorek pro scénické poznámky. Na několika místech grafické zvýraznění odpadá úplně, což snižuje komický účinek.



## 5.2 Předmluva překladatele

V této podkapitole představíme předmluvu čínského překladatele, protože nám může mnoho napovědět o Wang Biho přístupu k dílu samotnému a k jeho převodu.

Wang Bi (2010: vii) uvádí, že nemá rád přehánění a samoučelné vtipkování, které postrádá hlubší smysl, dokonce tvrdí, že *Tři muže* zprvu málem netrpělivě odložil: hned v první kapitole se totiž musel prokousávat dlouhým seznamem nemocí, o nichž hlavní hrdina při četbě lékařské literatury usoudil, že jimi trpí.

Posléze se ale Wang Bi nechal získat Jeromeho „inteligencí a talentem“. Překladateli se líbí, že ve vyprávění neustále objevuje nové a nové důvody k pousmání: „Jerome si v několika krátkých větách dokáže vystřelit ze svých přátel i ze psa a sotva skončí s nimi, rovnou naváže kritikou společenských nešvarů.“ (tamtéž: vii)

Wang Bi (tamtéž: vi) však vyslovuje domněnku, že spisovatelova lehká nadsázka a žertování představují pouze „vnější vrstvu“, pouhou skořápku, pod níž probleskují perličky moudrosti nabyté díky tvrdým životním lekcím. *Tři muži ve člunu* podle překladatele vynikají „upřímností“ 真诚 a „opravdovostí“ 真实. Dílo vnímá jako „realistické“ vyprávění a toto své chápání opírá mimo jiné o argument, že Jerome se při psaní inspiroval řadou skutečných zaměstnání, která kdy vykonával. Wang (tamtéž: vi-vii) uvádí několik příkladů, kde se do knihy přímo promítly autorovy pracovní zkušenosti: v mládí se Jerome důvěrně seznámil se životem na dráze a tento zážitek zúročil v epizodě, kde nenechá na britských železničářích nit suchou. Jako bývalý učitel zasvěceně prohlašuje, že děti se nestydí předstírat nemoc, jenom aby se mohly vyhnout školní docházce. Jako bývalý dělník-balič se pyšní, že umí výborně balit. Jeromeho jevištní zkušenosti a vyvinutý smysl pro dramaticko vystupují na povrch, když si vypravěč „nasazuje kostým“, formou krátkého divadelního výstupu ztvárňuje Harrisův zpěv komických písní a dopřává tak čtenáři „divácký“ zážitek.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Kuplet z právnického prostředí v téže epizodě zase odkazuje na Jeromeho kariéru pomocníka v advokátní kanceláři, byť tento příklad Wang Bi neuvádí.

Čínský překladatel na jedné straně přisuzuje „realističnosti“ v románu velký význam, zároveň si však všímá, jak dovedně si Jerome pohrává s pravdou a fikcí. Wang Bi (tamtéž: v) důkladně přemýšlí o „románové skutečnosti“ a pokládá svému čtenáři řečnickou otázku: „Román je koneckonců jenom román. Jak velké procento z něj vlastně doopravdy tvoří realita?“

Podle Wang Biho (tamtéž: vii) slouží v mnoha případech jako zdroj humoru *Tři mužů ve člunu* zdánlivá vážnost. Jako příklad uvádí epizodu o tom, jak se Jeromeho známí neznalí němčiny na večírku nechají snadno obalamutit, když jim dva studenti namluví, že základem „německé metody“ přednesu komických písní je truchlivý výraz.

Kompozice románu je podle Wang Biho (tamtéž: vi) volná, což umocňuje uvolněnou atmosféru celého výletu: hrdinové se příliš nehlídají, chovají se přirozeně a říkají, co jim zrovna přijde na mysl. Překladatel (tamtéž: vii) obdivuje spisovatelův rozlet a „mohutný a nekonečný proud umělecké inspirace“ 才思泉涌，一泻千里. Jerome se nechává svobodně unášet tam, kam ho jeho pero zanesení, vůbec se nezdráhá odbíhat od tématu. Wang podotýká, že nejbarvitější části románu netvoří líčení samotných cestovních zážitků – dramatická dobrodružství nahrazují střípky mnoha různorodých zajímavostí, které autor jakoby mimochodem sesbíral a zapracoval do příběhu (tamtéž: vii). Překladatel nám též dává nahlédnout do tvůrčího procesu, jak ho líčí samotný autor v předmluvě k opakovanému vydání knihy z roku 1909: „Moc se na to psaní nepamatuji. Pamatuji se jenom, že jsem se cítil velmi mladý a z důvodů čistě osobních nesmyslně sám se sebou spokojený. Bylo to v létě a v létě je Londýn tak krásný. Ležel pod mým oknem jako nějaké město z pohádky, v závoji ze zlatého oparu, neboť pokoj, kde jsem pracoval, byl vysoko nad cylindry komínů; a za nocí zářila z dálek pode mnou světla, takže jsem shlížel dolů jako do Aladinovy jeskyně s drahokamy. A v těchhle letních měsících jsem psal tuto knihu; měl jsem dojem, že nic jiného se dělat nedá.“<sup>20</sup> (Novák 1975: 6)

20 Stejný úryvek cituje také J. Novák ve svém českém překladu, proto si vypůjčujeme jeho verzi.

Wang Bi (2010: ix) shrnuje tuto pasáž<sup>21</sup> slovy, že autor dovedl k dokonalosti metodu „lhát se vši vážností“ 正经地撒谎: „Jen se podívejte, on si prý nepamatuje, že tu knihu napsal!“ Jerome naprosto vážně tvrdí, že mluví pravdu, ale pod povrchem se často skrývá literární fabulace.

Dále překladatel konstatuje, že vyprávění střídá humorné pasáže s popisnými,<sup>22</sup> které překypují procítěností a velkou láskou k přírodě. Citově laděné popisy někteří kritici románu vnímali jako jeden z jeho nedostatků: nedostatečně propracované přechody mezi žertovnou lehkostí a emocionálním (někdy až melancholickým) líčením krajiny údajně vytvářejí nesoulad, jako když se mísí voda a olej. Wang Bi (tamtéž: viii) ovšem s tímto názorem nesouhlasí a uvádí, že když román četl, střídání odlišných nálad přispívalo v jeho očích k příjemně vyváženému tempu (autor ví, kdy zrychlit a kdy naopak ubrat) a umožňovalo mu vydechnout.

Wang Bi se v předmluvě ke svému překladu dotýká také kritické recepce díla. Uvádí, že za Jeromeho života se *Tři muži ve člunu* setkali s rozporuplnými reakcemi: čtenáři si je sice okamžitě zamilovali, ale dobovou kritiku román nikterak nenadchl. Někteří ho přijali lhostejně, jiní dílo vysloveně odsoudili jako „nížkou, neuhlazenou populární tvorbu, dobrou akorát tak pro maloměšťáky“. Zde překladatel (tamtéž: viii) cituje samotného autora: „Kritici na mě útočili stejně nemilosrdně, jako by se zbraní v ruce bránili čest britského impéria. Jedny noviny dokonce moji knihu označily za prohnílý plod přehnaného vzdělání spodních vrstev“. Jerome svůj příběh brání slovy, že slabé literární dílo se může prosadit jen v jisté době a jen u omezené skupiny čtenářů, ale nedokázalo by stále rozšiřovat okruh publika a držet se na výsluní dlouhá desetiletí. (tamtéž: ix)

21 Poslední věta, kterou Wang (2010: ix) uvádí ve znění 说到底, 我当时没别的事情可做, by se ovšem dala vyložit ještě jedním způsobem: „Ale ve skutečnosti jsem prostě neměl nic jiného na práci.“ Tato interpretace by k Jeromeho stylu humoru seděla možná více.

22 Popisy svým květnatým stylem připomínají Jeromeho literární současníky, zároveň však tento způsob psaní v některých pasážích zesměšňuje.

Nakladatel Arrowsmith si údajně posteskl, že musí Jeromemu platit tolik peněz, až mu z hladu kručí v břiše: „Tolik vytištěných knih, kam se jenom poděly? Copak je ti lidé jedí?“ (tamtéž: viii).<sup>23</sup> V seznamu sta nejlepších románů z roku 2003 britský časopis *Guardian* umístil *Tři muže ve člunu* na úctyhodnou 33. příčku, *The Gentleman's Magazine* je dokonce zařadil mezi nejlepší humoristická díla všech dob (tamtéž: vii). Čas tedy kvality díla spolehlivě prověřil.

Wang Bi nejvíce neoceňuje eleganci líčení scénérií ani důvtipnost Jeromeho humorných historek, ale především určitý druh lásky přítomné mezi řádky. Autor má sice „jazyk ostrý jako nůž“ 刀子嘴, ale jeho břitké satirické poznámky se vznášejí na vlnách „tolerance hluboké jako moře“ 海洋般深沉的宽容. Wang Bi říká, že Jeromeho život pořádně potrápil, ale i tak se mu dokáže smát do očí a zůstat nezdolným optimistou. Díky svým bohatým zkušenostem a empatii rozumí lidskému trápení. Autorův humor je laskavý, ale přesto má v sobě velkou sílu: překladatel ho přirovnává k nezkaleným slunečním paprskům, které vzbuzují pocit klidu a pohody. Podle Wang Biho (tamtéž: viii) se čtenáři nejen chtějí pobavit, ale také je podvědomě přitahuje Jeromeho „zdravý“ náhled na svět, a proto si *Tři muže ve člunu* tolik oblíbili.

Předmluva překladatele se zabývá mnoha aspekty *Tří mužů ve člunu*, vnětextovými i vnitrotextovými: představuje osobu autora a tvůrčí proces, dobovou kritickou recepci, historii obrovského čtenářského úspěchu knihy. Zároveň komentuje text samotný, jeho výstavbu, styl, obsah či románové hrdiny. Akcentuje „realistickou“ dimenzi díla a zdůrazňuje sepětí s autorovým životem a zkušenostmi, upozorňuje však, že autor svou „pravdomluvnost“ často jen předstírá. Zároveň nám Wang Biho předmluva naznačuje, že si vysoce cení autorova humoru a *Tři muže ve člunu* považuje za plnohodnotný humoristický román. Lze tedy soudit, že ve svém překladu by měl věnovat dostatečnou pozornost převodu humorné složky, která je jádrem této práce.

23 Wang Bi zde překládá řečnickou otázkou, ale jiné zdroje (Nicholas 2007) uvádějí formulaci „Často si myslím, že je ti lidé jedí“.

### 5.3 Humor Tří mužů ve člunu

Ruské badatelky Gilmutdinovová, Biktěmírovová a Šigapovová (Gilmutdinova, Biktěmírova a Šigapova 2017: 77) ve svém článku představujícím některé rysy Jeromeho románu definují anglický humor jako humor uměřený, intelektuální a civilní. Uvádějí, že Angličanům nesedí černý humor a že se vyhýbají primitivnímu vtipkování.<sup>24</sup> Britský humor často staví na náznaku či nedořčenosti, a proto bývá někdy obtížně pochopitelný. Typickými nástroji, jimiž autoři dosahují humorného efektu, jsou například understatement (oslabené vyjádření), ironie, hra se slovy či přeexponování (nadsázka).

Ruské badatelky (tamtéž: 77) uvádějí, že román *Tři muži ve člunu* je prodchnut humorem srozumitelným každému člověku, každému národu každé epochy. Román v sobě kombinuje filozofický a humorný aspekt. Pomocí rétorických prostředků, jako je např. hyperbola, srovnání, antiteze či metafora, se autor románu vysmívá lidským slabostem (lenosti, nenasytnosti, hlouposti atd.).

Ruské badatelky (tamtéž: 78) upozorňují na to, že román pracuje s ironií, absurditou a logickými paradoxy. Vyniká smyslem pro to, co je drobné či nepodstatné, který kontrastuje s výraznou hyperbolizací: *Harris said he would have given worlds for mustard too*. Nadsázka často podtrhuje vlastnosti postav, například Harrisovu nenasytnost: *How much pleasanter it would be to have Harris clean and fresh about the boat, even if we did have to take a few more hundredweight of provisions*. Hyperbola může být spojena s aluzí: *I rummaged the things up into much the same state that they must have been before the world was created, and when chaos reigned* (nepořádek v kufru přirovnán k prvotnímu/biblickému chaosu). (tamtéž: 78)

Jerome se nebojí vtipkovat ani o věcech, které jsou „svaté“ (např. náboženství či slavné

<sup>24</sup> Ruské badatelky přítomnost tohoto typu humoru nezmiňují, my však na základě pozorného prostudování díla konstatujeme, že se v románu *Tři muži ve člunu* izolované případy groteskního či morbidního humoru vyskytují.

historické osobnosti): *sat down with the air of early Christian martyrs*. Autor běžně používá epitetu (tj. hodnotícího přívlastku), aby posílil charakteristiky objektů či hrdinů: *dismal river, disgraceful scene, nasty dogs, impartial animal*. V románu se vyskytují také epiteta řetězená: *Oh-what-a-wicked-world-this-is-and-how-I-wish-I-could-do-something-to-make-it-better-and-nobler expression* (tamtéž: 78). Epiteta (běžná i řetězená) významně přispívají ke komickému efektu.

Dalším prostředkem generujícím komický efekt je aktualizace zaužívaných frazeologismů: například idiom *What the eye does not see, the heart does not grieve* je v románu komicky pozměněn na *What the eye does not see, the stomach does not get upset over*. Na humorném vyznění románu se podílí také personifikace: *The boat may possibly have come to the conclusion, judging from a cursory view of our behavior, that we had come out for a morning's suicide, and had thereupon determined to disappoint us...* Jiný příklad stejného postupu uvádí tato věta: *Cheese, like oil, makes too much of itself. It wants the whole boat to itself* (tamtéž: 78). Lodi a sýru je zde přisouzena vlastní vůle či motivace, se záměrem vytvořit komický účinek.

Autor vymýšlí vtipné, originální příměry: *The man they had got now was a jolly, light-hearted, thick-headed sort of a chap, with about as much sensitiveness in him as there might be in a Newfoundland puppy*. Některé analogie navíc obsahují prvek oxymorónu: *All went merry as a funeral bell*. Román využívá ke komickému účelu také metafor: psí společník hlavního hrdiny se na první pohled zdá být *an angel sent upon the earth* a vypravěč je nejdříve naprosto přesvědčený, že Montmorency bude *snatched up to the bright skies in a chariot* (tamtéž: 78).

Tři muži ve člunu často pracují s ironií: *Well, the river between Reading and Henley was much cleaner, after we had washed our clothes in it, than it was before*. Pro román je typická také ironická charakterizace postav, například lenivého hlavního hrdiny: *I can't sit still and see another man slaving and I want to get up and superintend, and walk round with my hands in my pockets, and tell him what to do* (tamtéž: 78).

## 5.4 Vybrané jevy a jejich rozbor

V následujících podkapitolách si blíže představíme několik výše zmíněných řečnických figur. Budeme se věnovat také převodu nepřímých vyjádření, kulturně-specifického humoru a tendenci k intelektualizaci, která negativně ovlivňuje humorné vyznění díla.

### 5.4.1 Ironie a satira

Ironie, tedy záměrné použití výrazu či spojení v jiném než denotativním významu, je v britském literárním humoru velmi častým výrazovým prostředkem. S ironicky míněnými pasážemi se opakovaně setkáváme i v analyzovaném románu. Několik příkladů kontextuální ironie, založené na situačním humoru, najdeme ve zdařile převedené epizodě *How the elderly, family man puts up a picture* (Postarší hlava rodiny věší obraz, “一家之主”是如何挂好一幅画的). Strýc Podger s oblibou provádí „drobné domácí práce“ a vždy říká, ať si s tím nikdo nedělá starosti:

*Oh, you leave that to me. Don't you, any of you, worry yourselves about that. I'll do all that.*

(str. 38)

噢，你大可以交给我。你们任何人都不用操心。我会全权办理。(str. 39)

Záhy se ovšem ukáže, že se strýc nezdráhá zaúkolovat celou domácnost: členové rodiny mu shánějí nástroje, podávají hřebíky, hledají ztracené sako, utíkají na pochůzky a pomáhají samozvanému řemeslníkovi počítat rozměry. Když se snaží strýc dosáhnout na značku na zdi, kterou si předtím udělal, provázek mu vypadne z rukou:

*The string would slip, and down he would slide on to the piano, a very fine musical effect being produced by the suddenness with which his head and body struck all the notes at the same time.*

(str. 42)

绳子脱手，脚下一滑，人也倒下，脑袋和身体重重压在钢琴键盘上，

所有琴键被同时压住，奏出的音乐好是荡气回肠。(str. 43)

Wang Bi sice dodává, že strýc „spadl“ (čímž pasáž zlogičťuje), a slovosled i jazykové prostředky překladu působí méně příznakově než originál, ironii však rozpoznává.

Ještě ji posiluje čtyřslabičným idiomem 荡气回肠: hudba, kterou vyloudily všechny klávesy stlačené zároveň, je v překladu vskutku „srdcervoucí“.

Na tetino přání, aby příště, až se zase bude zatloukat hřebík, mohla odjet z domu, strýc reaguje slovy:

*“Oh, you women, you make such a fuss over everything,” Uncle Podger would reply, picking himself up. “Why, I LIKE doing a little job of this sort.”* (str. 44)

“哎，你们这些女人，总爱挑剔。” 泼杰老叔一边说一边爬起身，“呵呵，我就喜欢干这种小活。” (str. 45)

Ironický nádech, který promluvě v daném kontextu dodává výraz *a little job*, Wang Bi vhodně překládá jako 小活 „drobná (příležitostná) práce“. Ironie je tedy zachována.

Vyznění epizody, vzhledem k chaosu a škodě, které strýc způsobil, působí vyloženě komicky:

*“There you are,” he would say, stepping heavily off the the chair on to the charwoman’s corns, and surveying the mess he had made with evident pride. “Why, some people would have had a man in to do a little thing like that!”* (str. 44)

“竣工!” 他从椅子上面重重跳下，正好踩着钟点女工脚上的鸡眼。他得意洋洋地审视墙上的一片狼藉，谦虚道：“哎，有些人家还要专门请工人来做这种小事!” (str. 45)

I zde, stejně jako v předchozím příkladu, Wang Bi našel funkční ekvivalent ironického prvku tím, že spojení *little thing* překládá jako 小事 „drobnost“ či „maličkost“. Jinak je ovšem Wang Biho řešení explicitnější: dodává, že strýc „skromně“ pravil, čímž ironii zdůrazňuje (vytváří kontrast mezi „skromností“ 谦虚 a idiomem „zářící pýchou“ 得意洋洋). Místo obecné „spoušti“, kterou si strýc Podger pyšně prohlíží v originále, volí Wang Bi konkrétnější a poněkud kostrbaté spojení „spoušť na zdi“ (což humorné vyznění trochu oslabuje).

Hrdinové románu *Tři muži ve člunu* se často chovají nestandardně, jejich reakce bývají v rozporu se společenskými normami či běžnými očekáváními. Proto se stávají vděčným předmětem ironické charakterizace. Obzvláště se to týká Harrise:



*You can never rouse Harris. There is no poetry about Harris – no wild yearning for the unattainable. Harris never “weeps, he knows not why”. If Harris’ eyes fill with tears, you can bet it is because he has been eating raw onions, or has put too much Worcester over his chop. (str. 28)*

你永远无法激发哈里斯的文学气质。他天生与诗情画意无缘，不会去“强烈渴望彼岸之花”。哈里斯“从不哭泣，并自感费解”。如果他双目噙泪，我敢打赌那是因为刚吃了生洋葱，要不就是往排骨上放了过多伍斯特辣酱。(str. 29)

I v tomto případě Wang Bi konkretizuje a tím, že volí spojení odkazující na čínskou literární kulturu, zároveň táhne k naturalizaci. Obecnější „Harrise nikdy nedojmete“ je nahrazeno formulací „v Harrisovi nelze vzbudit smysl pro literárnost“ 文学气质. Namísto „na Harrisovi není ani špetka poezie“ překlad konstatuje, že Harris od narození „zůstal nepolíben krásou poezie a malby“ 天生与诗情画意无缘. Překlad mění abstraktní „divoké tužby po nedosažitelném“ na „mocné toužení po květinách na druhém břehu“ 强烈渴望彼岸之花. Aby bylo čínskému čtenáři jasné, proč Harris slzí z worcesterské omáčky, vkládá Wang Bi vnitřní vysvětlivku „pálivá omáčka“. Místo „nikdy nepláče, aniž by věděl proč“ se v čínštině dočteme „nikdy nepláče a nikdy [se nestává], že by nerozuměl svým pocitům“ 从不哭泣，并自感费解. Pokud ale jde o zachování ironického vyznění, celkově ze považovat takový překlad za funkční.

Na jiném místě vyprávění, když tři přátelé sestavují seznam věcí na cestu, se Harris pokouší zaměstnat lidi kolem sebe jako je strýc Podger. Jerome ho charakterizuje takto:

*That’s Harris all over – so ready to take the burden of everything himself, and put it on the backs of other people. (str. 38)*

这就是典型的哈里斯作风 – 急不可待地把所有活儿都揽到自己怀里，再一件件地放到别人地肩膀上去。(str. 39)

Komický efekt zde vytváří logický protiklad první a druhé poloviny souvětí. I zde Wang Bi konkretizuje: zatímco v originále Harris „vezme na sebe veškeré břemeno“, v překladu „si přitáhne do náruče všechnu práci“. Z „vloží to na záda ostatních“ se stává „jednu po druhé ji položí na ramena ostatních“. Celkově jde ale o zdařilé řešení.

Nakonec se úkolu sestavit seznam věcí na cestu ujme sám Jerome:

*I said I could not permit him to take so much labour upon himself. I said: "No; you get the paper, and the pencil, and the catalogue, and George write down, and I'll do the work."* (str. 44)

我说我不能坐视他将这么多的活揽到身上，我说：“不，你只需要去拿纸，还有笔，还有商品目录，乔治负责写，而我呢，让我来承担真正的工作吧。” (str. 45)

V tomto případě Wang Bi oslabil komickou rezolutnost prohlášení „nemohl jsem mu dovolit, aby vzal na sebe tolik práce“: hlavní hrdina v čínštině pouze konstatuje „nemůžu se nečinně dívat, jak...“. Originál graduje ironickým závěrem „A já udělám tu práci“ (implicitně tedy vylučuje, že by Harris a George vůbec nějakou práci dělali). Čtenář originálu si musí domyslet, jak hrdina uvažuje, což vytváří humorný efekt. Překlad „nechte tu opravdovou práci na mně“ pochopení ironie příliš usnadňuje.

Na rozdíl od Harrise nemá Jerome se strýčkem Podgerem vůbec nic společného, jak hrdě prohlašuje:

*Now, I'm not like that. I can't sit still and see another man slaving and working. I want to get up and superintend, and walk round with hands in my pockets, and tell him what to do. It is my energetic nature. I can't help it.* (str. 68)

我和他不一样。别人当牛做马地苦干时，我无法坐视不管。我会站起来做监工，两手插在裤兜里转悠巡视，指点迷津，分派任务。没办法，谁让我精力过人呢。 (str. 69)

Z originálu bychom měli pochopit, že Jerome se snaží vyhnout dřině dozíráním na ostatní, ironičnost charakterizace podtrhuje jeho vlastní tvrzení „jsem činorodé povahy“. Humorný efekt vzniká také kontrastem formálního slovesa *superintend* „dohlížet“ a neutrálního bezpříznakového vyjádření „chodit s rukama v kapsách a říkat mu, co má dělat“. Překlad jednání protagonisty celkově posouvá do vyšší stylistické roviny, tím jej vykresluje jako někoho, kdo vykonává funkci tradičního úředníka-dohláze, který svým bezradným podřízeným „ukazuje správnou cestu“ 指点迷津 a „přiděluje úkoly“ 分派任务. Výraz „dohláze“ 监工 evokuje výkon důležité funkce, zatímco originál spíše poukazuje na Jeromeho nutkavou potřebu nečinně přihlížet,

jak se lopotí druzí. V závěru dochází v překladu k drobnému posunu: dvojici krátkých promluv „Je to v mojí čínorodé povaze. Nemůžu si pomoci“, Wang Bi amplifikuje na delší, méně přirozeně působící souvětí „Nedá se nic dělat, vždyť copak za to někdo může, že mám víc energie než ostatní?“.

Když trojice protagonistů před cestou zaspí, hospodyně nejdřív vzbudí Jeromeho a Harrise. Ti dva se v první chvíli pohádají, kdo za pozdní vstávání může, a pak si všimnou, že George ještě spí. Jerome nejdřív přizná, jak ho rozčiluje, když ostatní mohou zůstat v posteli déle než on sám. Pak si ironicky povzdechne, že přítel takto ztrácí drahocenný čas. Spolu s Harrisem jsou rozhodnutí George před mrháním času zachránit:

*We determined to save him, and, in this noble resolve, our own dispute was forgotten. We flew across and slung the clothes off him, and Harris landed him one with a slipper, and I shouted in his ear, and he awoke. (str. 80)*

一定要从虚无中救出朋友 – 怀着同样高尚的决心, 我和哈里斯之间的恩怨已经烟消云散了。我们飞奔过去扯下搭在他身上的衣服, 哈里斯瞄准他成功发射了一只拖鞋, 我对着他耳朵大喊大叫, 终于他醒了。(str. 81)

Wang Bi jednoznačně intenzifikuje volbou obrazného vyjádření „rozplynul se jako dým“ či „zmizel jako pára nad hrncem“ 烟消云散 pro převod neutrálního „spor byl zapomenut“. Rovněž použití čtyřslabičného idiomu „křičet z plných plic“ 大喊大叫 jako ekvivalentu „zakřičel jsem mu do ucha“ lze hodnotit jako intenzifikaci. Překlad naopak oslabuje vyznění originálu tím, že dynamické hovorové vyjádření „jednu mu ubalil pantoflí“ nahrazuje opisnější a kostrbatější formulací „úspěšně zamířil a vystřelil na něj pantofli“. Ironický efekt, tedy kontrast mezi „vznešeným odhodláním zachránit spáče před prázdnotou“ a drsným buzením, však čínská verze zachovává.

Cestovatelé mají nakonec tolik zavazadel, že při nakládání do drožky vzbudí pozornost celé ulice. Přihlížející se dohadují, jestli se Harris a Jerome stěhují, chystají se přelout Atlantik nebo snad vyrazit na objevitelskou výpravu do Afriky.

Hlavnímu hrdinovi začíná docházet, že to s množstvím zavazadel na dvoutýdenní výlet přehnali a začíná se za to poněkud stydět. Nepřizná však, že dobře ví proč:

*It did look a lot, and Harris and I began to feel rather ashamed of it, but why we should be, I can't see.* (str. 90)

乍一看还真是挺大一堆，我和哈里斯不由得害臊起来，虽然我也看不出为什么。

(str. 91)

Wang Bi normalizuje slovosled a stírá understatement: „začali jsme se poněkud stydět“ nahrazuje „nemohli jsme si pomoci a začali jsme se stydět“. Překlad intenzifikuje a konkretizuje: „vypadalo to, že jich máme hodně“ převádí jako „na první pohled to byla vážně dost velká hromada“. I přes uvedené posuny se však ironie v překladu neztrácí.

Nejzvědavějším divákem je poslíček místního zelináře Biggse:

*Biggs is our greengrocer, and his chief talent lies in securing the services of the most abandoned and unprincipled errand-boys that civilization has yet produced.* (str. 90)

比格斯在附近开蔬菜店，他最大的才能是寻找到世上最品德败坏、无法无天的男孩并且聘用 他做小工。(str. 91)

V této pasáži dochází k nivelizaci. Wang Bi původní květnaté vyjádření „služby těch nejzkaženějších kluků bez jakýchkoli zásad, které civilizace dosud zplodila“ nahrazuje přímějším a neutrálnějším spojením „nejzkaženější a nejnemorálnější na světě“.

Dále pozorujeme v této pasáži posun z plurálu k singuláru, který má za následek jisté oslabení ironického vyznění: Biggs prokázal svůj talent opakovaně tím, že najal více než jen jediného problematického poslíčka.

Po příjezdu na nádraží Waterloo Harrisovi s Jeromem nikdo nedokáže říct, odkud vyjíždí jejich vlak do Kingstonu. Přátelé ze zoufalství nakonec uplatí jednoho ze strojvedoucích, aby je odvezl:

*“Well, I don't know, gents,” replied the noble fellow, “but I suppose SOME train's got to go to Kingston; and I'll do it. Gimme the half crown.”* (str. 96)

“嗯，我也不太确定，先生们，” 这位高尚的朋友回答，“ 但我是这么想的：  
既然必须有一列车去金斯顿，我不去谁去呢？这半克朗我就收下了。” (str. 97)

V originále nabývá označení „šlechetný chlapík“ jednoznačně ironický nádech, na přijetí úplatku za svévolný únos vlakové soupravy nic šlechetného není. Strojvedoucí v překladu působí přeci jen ušlechtleji: jeho řečnická otázka, „Když tam nepojedu já, tak kdo tam pojede?“, naznačuje čestnější motivaci než jenom touhu po zisku.

S převodem ironie se Wang Bi musel vypořádat také v epizodě *Advantages of cheese as a travelling companion* (*Výhody sýra jako spolucestujícího*, 与奶酪一起乘车的好处) z kapitoly IV. Hlavní hrdina veze na nádraží aromatické sýry a jeho drožku táhne „dýchavičný náměsíčník s nohama do X“. Když zajedou za roh, ubohé zvíře sýry ucítí:

*We turned a corner. There, the wind carried a whiff from the cheeses full on to our steed. It woke him up, and, with a snort of terror, he dashed off at three miles an hour.* (str. 58)

我们转过拐角时，意外发生了：由于转弯，风向一变，一缕夹着奶酪气息的风结实地扑到我们这匹战马的脸上，惊醒了他。随着一声受惊的响鼻，他开始以 3 英里的时速飞奔起来。(str. 59)

V originální verzi vypravěč herku nazývá *steed*, tedy „ořem“<sup>25</sup>, který „vystřelí“ rychlostí tři míle v hodině, což se Wang Bimu podařilo převést slovesem „pádit“ 飞奔. „Válečný oř“ 战马 jako ekvivalent výrazu *steed* ironickou funkcí plní, je však otázkou, zda by v daném kontextu nebylo vhodnější použít obecnější výraz „oř“ 骏马.

Drožka se rozjede tempem přímo d'ábelským:

*He was laying himself out at the rate of nearly four miles an hour, leaving the cripples and stout old ladies simply nowhere.* (str. 58)

他已经拼命跑出了近乎每小时 4 英里的成绩，将瘸子们和矮胖的老太太们远远抛在了后面。(str. 59)

25 Novák zde posiluje komický a ironický efekt použitím ještě archaičtějšího výrazu „komoň“ (Novák 1975: 40).

Na tomto místě Wang Bi dovysvětluje. Čtenář anglického originálu si musí domyslet, jaký to byl „běh“, když ze sebe výše zmíněný kůň „vymáčkl“ tempo čtyř mil v hodině. Ironie originálu postavená na kontrastu (*lay out x four miles*) je v překladu poněkud oslabená: formulace „během, do něhož dal vše, dosáhl výsledku čtyři míle v hodině“ si protiřečí o něco méně než originál. Z překladu také vypadlo ironicky vyznívající *simply* (kůň nechával invalidy a tělnaté staré dámy „zkrátka/prostě“ v nedohlednu).

S ironií úzce souvisí **satira**: kritika společenských či lidských nedostatků, často motivovaná snahou takové záporné jevy napravit. Klasická společenská satira v Jeromeho románu není výrazněji zastoupena, několik příkladů však přeci jen nalezneme. Vypravěč se občas vysmívá chování vyšších vrstev, obvykle jejich pokrytectví a falešné morálce:

*How they pile the poor little craft mast-high with fine clothes and big houses; with useless servants, and a host of swell friends that do not care twopence for them, and that they do not care three ha'pence for...* (str. 46)

他们的可怜小船严重超载，连桅杆快要被这些东西给淹没了：好衣服、大房子，没用的奴仆，一大群体面的朋友（这些朋友为他们舍不得花上哪怕两个便士，他们也不认为这些朋友会比三个半便士更重要）... (str. 47)

Wang Bi chápe výchozí text příliš doslovně: jeho řešení se věrně drží utrácení peněz a dostatečně z něj nevyplývá, že příslušníci vyšších vrstev se vůbec nezajímají o ostatní. Naopak čínské slovo „hodnota“ 价值 by dokázalo vyjádřit hodnotu peněz i hodnotu člověka pro jeho okolí: 这些朋友对他们哪怕两个便士的价值也没有，他们也不认为这些朋友比三个半便士更有价值. Dochází i ke ztrátám na poli stylu, příznakové výrazy *craft* „plavidlo“ či *swell* „vznešený“ (v ironickém použití) jsou převedeny neutrálními ekvivalenty. Tyto posuny jednoznačně oslabují vyznění pasáže.

V epizodě *Plate young lady* (*Den se slečnou jako vystřiženou z módního žurnálu*, 与时髦小姐泛舟同游) z kapitoly VII. si autor bere na paškál nepraktičnost dobových oděvů. Vypráví, jak si dvě slečny z lepší společnosti na projížďku po řece oblékly velmi elegantní úbor, který se ale více hodil do fotografického ateliéru než do přírody:

*It was ridiculous, fooling about in them anywhere near real air, earth and water.* (str. 126)

穿着他们靠近真实的土地，新鲜空气或水，可能说太可笑了。 (str. 127)

Wang Bi mění výstavbu souvětí a nivelizuje příznakové sloveso *fool about* „laškovat“ či „dělat hlouposti“ na neutrální 穿 „nosit“. Z původního „je směšné laškovat v nich kdekoli poblíž skutečného vzduchu, země a vody“ se stává „je směšné nosit je kdekoli u...“. Humorné vyznění tím však není vážněji oslabeno.

Obě sestry jsou velmi nešťastné, že jim na šaty cáká říční voda a zanechává nevypratelné skvrny. Jako dokonale vychované anglické slečny však trpí tiše, bez slůvka protestu. Vyprávění tak satirizuje hodnotový žebříček vyšších vrstev viktoriánské společnosti:

*They both sighed and sat down with the air of early Christian martyrs trying to make themselves comfortable up against the stake.* (str. 126)

两人叹了口气坐下，神色大义凛然。你可以想象一下早期基督教殉难者们被绑在火柱上却尽力寻找舒服姿势的模样，他们就给人那种感觉。 (str. 127)

Wang Bi do originálu ve znění „usadily se s aurou křesťanských mučedníků“ vkládá idiom „spravedlivý a přísný“ 大义凛然, jímž poněkud nepatříčně popisuje výraz obou dívek. Pasáž je rozdělena na dva celky a výrazně zlogičtěná: Wang Biho verze se přímo obrací na čtenáře („Představ si...“) a podrobně vysvětluje, jakým dojmem slečny působily. Překlad konkretizuje pomocí slovesa 绑 „spoutat“: původní formulace „snažily se udělat si u kůlu pohodlí“ je rozšířena na „byly připoutány ke kůlu, ale přesto hledaly pohodlnou pozici“. Dále Wang Bi explicituje větné vztahy tím, že dodává odporovací spojku 却. Uvedené posuny humorný efekt hyperbolicko-satirické pasáže jednoznačně oslabují.



Když naši hrdinové dorazí ke slavnému parku v Oatlands, kde vévodkyně z Yorku kdysi pohřbívala do honosných hrobek své psy, Jerome satiricky komentuje takové počínání slovy:

*Well, I dare say they deserve it quite as much as the average Christian does.* (str. 164)

呵呵，我想说它们和普通的基督教徒一样，配得上享受这样的待遇。 (str. 165)

Nevíme, zda překladatel postřehl náznakovost ironie – psi si honosný pohřeb zaslouží stejně jako průměrný křesťan, tedy si jej vlastně nezaslouží. Překlad rozdělující větu na dvě části čárkou však spíše implikuje nežádoucí posun významu, který současně neutralizuje ironické vyznění: „psi, stejně jako průměrný křesťan, si takové zacházení zaslouží“.

Jak je patrné z výše uvedených ukázek, ironie je v románu *Tři muži ve člunu* jedním z důležitých zdrojů humoru. Dalo by se říci, že ironie klade větší nároky na čtenáře než na překladatele, neboť tomu často stačí převést originál doslovně, ale čtenář ji musí rozklíčovat. Wang Bi, jenž tíhne spíše k přesnějšimu převodu, většinou nalézá funkční řešení převodu ironie, k jistým ztrátám však přeci jen dochází.

Satira je v díle zastoupena méně, byť autor na několika místech kritizuje pokrytectví a hodnoty vyšší společnosti. Při jejím převodu se Wang Bi občas dopouští stylistických nivelizací a zlogičťování, což má negativní vliv na komický účinek.

#### **5.4.2 Understatement**

Mezi typické rysy britského humoru patří tzv. understatement – řečnická figura, kdy autor úmyslně použije mírnější či uměřenější vyjádření, než by čtenář v danou chvíli předpokládal. Understatement má často ironický či sarkastický podtón. Zlehčuje vážnost na první pohled vypjaté situace, což vytváří humorný efekt zcela v souladu s teorií inkongruity: v jádru komiky často stojí nelogičnost či absurdno vzpírající se našemu běžnému očekávání (Knechtges 1970-71: 79).



Podobně jako další anglicky píšící autoři, i Jerome s oblibou snižuje intenzitu sdělení výrazy, jako jsou *rather, quite, a bit/a little*, nebo relativizuje platnost informace pomocí *somehow* či *like*. Toto užití si ukážeme na následujících příkladech.

Jednoho večera na řece je Harris ponechán o samotě v lodi a celou noc pod vlivem potají vypité whisky hledá své oblečení, čímž své přátele dohání (poněkud) k šílenství, když se snaží spát:

*Twice he routed up George and myself to see if we were lying on his trousers.*

*George got quite wild the second time* (str. 320).

他把我和乔治推开两次，看我们身下有没有他的裤子。

第二次的时候，乔治终于发飙了。(str. 321)

*Tři muži ve člunu* vynikají humorem „jako ze života“, do něhož se čtenář snadno vcítí. Jeromeho autobiografický hrdina se například zamýšlí nad tím, jak je možné, že doma v Londýně má obrovskou chuť jít si zaplavat, ale když dorazí na pobřeží, jaksi ho to přestává lákat:

*But when I get to the sea I don't feel somehow that I want that early morning bathe nearly so much as I did when I was in town* (str. 48).

但是到了海边后我会发现，对晨泳的憧憬已经遗失在半路上了。(str. 49)

Když se konečně odhodlá vydat na pláž, moře ho nevítá právě s otevřenou náručí:

*And when I do get to the sea, it is rough and quite insulting.* (str. 50)

而当我投入大海中，它却掀起巨浪，十分无礼。(str. 51)

Během příprav na výlet po Temži George navrhuje, že si všichni tři budou sami prát oblečení v řece (na vlastní kůži to tak úplně nezkoušel, ale mělo by to být dostatečně jednoduché):

*We asked him if we had ever tried washing flannels in the river, and he replied: No, not exactly himself like; but he knew some fellows who had, and it was easy enough.* (str. 52)

我们问他有没有在河里洗过衣服，他回答：“不，倒不是亲手洗过，但是我知道一些人洗过，而且绝对不难”。(str. 53)

Uvedená řešení ilustrují Wang Biho strategii pro překlad understatementů tohoto typu: oslabená vyjádřená většinou nezachovává, ale interpretuje a intenzifikuje podle implicitního významu.

Lze říci, že zde dochází k podstatnému oslabení humorného vyznění.

Podívejme se na jiné příklady understatementu z počátku románu, kdy Jerome s přáteli plánuje, jak uniknout z ubíjející reality každodenního života. Než se tři přátelé dohodnou na projížďce po Temži, zvažují plavbu po moři. Nikdo se do toho moc nehrne, každý se ale snaží narafořit to tak, aby zodpovědnost za zamítnutí návrhu mohl hodit na ostatní:

*George said he should be all right, and would rather like it, but he would advise Harris and me not to think of it, as he felt sure we would both be ill.* (str. 18)

乔治说他没有问题，他很赞成这个注意，但建议我和哈里斯不动这个念头，因为他很肯定我们两个都会晕船。 (str. 19)

Odbočku, v níž se rozvádějí zkušenosti s mořskou nemocí, autor nazval *A week on the rolling deep* (*Týden nad vzdouvající se hlubinou*, 在海上颠簸一周). Understatement představuje jeden z jejích základních kamenů. Epizoda popisuje týdenní plavbu, kterou podnikl jeden autorův známý. Hned po vyplutí se začal cítit „zvláštně“, u jídla se spokojil pouze s trochou vařeného hovězího a několika jahůdkami se šlehačkou. Poté se jeho stav zhoršoval, což vypravěč vystihuje velmi taktně:

*Neither the beef nor the strawberries and cream seemed happy, either – seemed discontented like.* (str. 16)

脑海中，牛肉和鲜奶油草莓看上去也都不高兴，两者都露出闷闷不乐的哭脸。 (str. 17)

Wang Biho převodu nelze upřít kreativitu a idiomatičnost, understatement však zachován není.

Další řešení je jedním z mála případů, kde se překladatel rozhodl držet se originálu blíže a understatement zachovat. Vypravěč zde vzpomíná na jistého člověka, který si ve slabé chvíli, stížený mořskou nemocí na lodi do Yarmouthu, zoufale přál, aby ho někdo hodil přes palubu. Později ovšem nic z toho nepřízná a chlubí se svou námořnickou zdatností:

*“Good sailor!” he replied in answer to a mild young man’s envious query;*

*“Well, I did feel a little queer ONCE, I confess. It was off Cape Horn. The vessel was wrecked the next morning.”* (str. 20)

“我是不晕船的!” 他如此回答一位温和的年轻人带着嫉妒的提问, “当然, 我承认有那么一次感到有点不舒服。那是离开好望角的时候, 第二天早上船就出事了。”

(str. 21)

O něco později se přátelé dohadují, co vezmou s sebou, a musí zahodit svůj první seznam, protože loď by toho tolik neuvezla. George nakonec navrhne, že si zabalí pouze ty věci, bez nichž se opravdu neobejdou, a Jerome ho uměřeně chválí (s ironickým podtónem ovšem):

*George comes out really quite sensible at times.* (str. 46)

有时候乔治的话相当有道理。 (str. 47)

Kompliment v překladu Wang Biho vyznívá mnohem konkrétněji a je zesílený, čímž dochází k neutralizaci understatementu.

Když už má trojice přátel zabaleno na výpravu, bankovní úředník George si vzpomene, že se musí před odchodem do práce oholit. Harris a Jerome však rezolutně odmítají znovu otevírat zavazadla. George se zděsí, že v takovém stavu přece nemůže jít do práce. Jerome komentuje Georgeho dilema:

*It was certainly rather rough on the City, but what we cared for human suffering?* (str. 82)

这样确实对伦敦城很残忍, 但是其他人受不受得了关我们什么事? (str. 83)

Zde Wang Bi opět stírá understatement.

Oproti vznešené řečnické otázce „copak nás zajímá lidské utrpení?“ je jeho verze konkrétnější a celkově se drží mnohem více při zemi: „co má s námi společného, jestli to ostatní vydrží nebo ne?“. V originále působí abstraktní „utrpení“ komicky (v kontextu, že se kolegové budou muset dívat na neoholeného George), což překlad oslabuje.

Když v epizodě *George's banjo studies* (George se cvičí ve hře na banjo, 乔治学习班卓琴) z kapitoly XIV. Harrisovy nadávky odrazují George od hry na banjo, Jerome popisuje projev svého přítele takto:

*Harris' language used to be enough to unnerve any man.* (str. 306)

哈里斯的毒舌向来足以逼疯一个成年男子。 (str. 307)

Wang Biho řešení opět konkretizuje. Doplnuje 毒舌 „jedovatý jazyk“, uměřené „znervóznit“ se současně mění na „dohnat k šílenství“, což ruší komický efekt understatementu.

Understatement je výrazně zastoupen epizodě *Bludiště v Hampton Courtu* (Hampton Court Maze, 汉普顿宫的迷宫) z kapitoly VI. Harris vypráví, jak vybavený plánkem prováděl svého příbuzného po slavném bludišti v Hampton Courtu. Postupně přibrali všechny beznadějně ztracené návštěvníky a Harris se sebejistě ujal vedení, naprosto přesvědčený o správnosti své mapy. Průchod bludištěm se ovšem nevyvíjel tak hladce, jak Harris očekával:

*Harris began to think it rather strange himself.* (str. 116)

哈里斯开始感到不对劲。 (str. 117)

Harrisova družina pojala k plánu vyloženou nedůvěru a doporučili Harrisovi, aby si z něj udělal „natáčky na vlasy“. Scéna těsně před vypuknutím davové psychózy je líčena slovy samotného Harrise takto:

*Harris said he couldn't help feeling that, to a certain extent, he had become unpopular.* (str. 118)

哈里斯说他不由得感到, 在一定程度上, 自己成为了不受欢迎的人物。 (str. 119)

V této ukázce Wang Bi understatement na rozdíl od většiny podobných případů zachovává.

Understatement (oslabené vyjádření) je rys typický pro britský humor a patří také mezi důležité prostředky spoluvytvářející humorné vyznění analyzovaného románu. Wang Bi ho většinou eliminuje (nezachovává), což oslabuje komický efekt díla jako celku.

### 5.4.3 **Hyperbola**

Kromě tropu understatementu Jerome velmi často dosahuje komického efektu pomocí jeho pravého opaku – hyperboly (nadsázky), tedy záměrného přehánění. Autor volí silná, dramatická vyjádření pro triviální situace a vtipné vyznění vytváří kontrast mezi jazykem a kontextem, v němž je použitý. Stejně jako understatement, i hyperbola zpravidla skrývá ironický či sarkastický podtón, který čtenář ovšem musí sám rozpoznat.

Na humorné nadsázce stojí úvodní epizoda *A victim to one hundred and seven fatal maladies* (*Oběť jednoho sta a sedmi fatálních nemocí*, 107 病症折磨的对象). Wang Bi její hyperbolický název oslabuje a stylově zplošťuje, což má negativní dopad na komický účinek (v čínštině chybí „smrtelné“ nemoci, místo expresivního „oběť“ Wang Bi volí neutrálnější 对象 „protějšek“). Celý počátek knihy nemůžeme chápat doslova, ale jako sebeironii, humornou reflexi přirozené lidské tendence k hypochondrii a přeceňování vlastních zdravotních problémů. Hlavní hrdina líčí, jak kdykoli čte o lécích a nemocích, vždy se jej zmocňuje pocit, že danou chorobou trpí (obvykle v její nejhorší formě).

Jednou se vypraví do knihovny Britského muzea, aby si našel informace o jakési „drobné chorůbce“, která se o něj pokouší (nejspíše se jedná o sennou rýmu). „Bezmyšlenkovitě“ se zabere do lékařské knihy:

*I forget which was the first distemper I plunged into – some fearful, devastating scourge, I know – and, before I had glanced half down the list of “premonitory” symptoms, it was borne upon me that I had fairly got it. (str. 4)*

现在已经记不得当时撞上的是什么失调症 (但我知道是种可怕的、毁灭性的疫病),

“先兆性症状”还没读到一半, 我就确信自己是中招了。(str. 5)

Wang Bi tuto pasáž jednoznačně nivelizuje – místo expresivní *scourge* „metly lidstva“ máme pouze „nakažlivou nemoc“ 疫病, byť hodnotící přívlastky *fearful* „děsivý“ 可怕 a *devastating* „ničivý“ 毁灭性 zůstávají. Překladatel také volí běžnější a méně obrazná slovesa: *plunge into* „ponořit se do“ je přeloženo jako 撞上 „narazit na“, *glance down* „přelétnout očima“ Wang Bi převádí neutrálním 读 „číst“, formální *be borne upon* „doznat co“ nahrazuje bezpříznakovým 确信 „být naprosto přesvědčen“. Nivelizace na tomto místě oslabuje hyperbolu i komický efekt.

Vyprávění pokračuje ve stejném duchu:

*I sat for a while, frozen with horror; and then, in the listlessness of despair, I again turned over the pages. (str. 4)*

我呆坐了一会, 满心恐惧, 接着在绝望的无精打采中, 我又翻了几页书。(str. 5)

Převod této ukázky je zdařilejší, čínský překlad dosahuje přirozenosti použitím idiomatického spojení „apatie“ 无精打采 pro převod výrazu *listlessness*, na druhé straně idiom „srdce plné děsu“ 满心恐惧 poněkud oslabuje intenzitu originálního *frozen with horror* „zkamenělý hrůzou“.

Posléze se Jerome rozhodne, že by sám sebe měl nesobecky darovat medicíně:

*I thought what an interesting case I must be from a medical point of view, what an acquisition I should be to a class! (str. 6)*

我想，从医学角度看，我是多么有趣的病例啊，医学课上有了我简直就是如获至宝！

(str. 7)

Překladatelské řešení je povedené, spojení „jako by získali poklad nedozírné ceny“ 如获至宝 zdůrazněné pomocí 简直 „prostě“, dobře vystihuje exaltované zvolání originálu.

Zde překlad vhodně umocňuje hrdost hlavního hrdiny na to, že dle svého přesvědčení onemocněl téměř všemi známými nemocemi a do kompletní sbírky mu chybí jedna jediná. Humor vzniká obrácením logiky (běžný člověk přece onemocnět nechce).

Jerome usoudí, že prokáže velkou službu svému lékaři, když ho ihned půjde navštívit:

*He will get more practice out of me than out of seventeen hundred of your ordinary, commonplace patients, with only one or two diseases each.* (str. 6)

他从我身上得到的锻炼，比从 1700 个普通平庸的病人身上得到的总和还多，因为那些人每人也就得一两种病。(str. 7)

Wang Bi přebudovává příznakový slovosled originálu a užívá neutrálnějších prostředků, jeho verze je navíc amplifikovaná: „praxe, kterou získá z mého těla, bude ještě víc, než z těla 1700 běžných, průměrných pacientů, protože oni mají každý jenom jednu dvě nemoci“. Explicituje syntaktický vztah přidáním příčinné spojky 因为 a konkretizuje *out of me* na „z mého těla“ 从我身上, což lze považovat za zlogičtění (doslova vyjadřuje, že lékař se cvičí prohlížením pacientova fyzického těla). Překlad zdařile převádí humorné spojení *ordinary, commonplace patients*, pro něž nachází funkční ekvivalent v podobě 普通平庸的病人 „běžných, průměrných pacientů“, vypadáva mu však *your*: „vašich“ běžných pacientů. Celkově Wang Biho řešení vyznívá méně komicky než originál.

Jerome se dále svěruje, že hlavním symptomem jeho (údajné) jaterní choroby je „naprostá nechuť k jakékoli práci“. Ta ho trápila už v dětství, avšak okolí to přisuzovalo lenosti:

*What I suffer in that way no tongue can tell. From my earliest infancy I have been a martyr to it.*

*As a boy, the disease hardly ever left me for a day.* (str. 8)

我受到这一症状的严重困扰，实在一言难尽。从婴儿时期起我就是它的受害者。

在儿童时期，这病似乎没有一天远离过我。(str. 9)

Wang Biho řešené hyperbolické vyjadřování originálu oslabuje: „mučedníka“ nahrazuje „obětí“ 受害者, příznakově působící spojení *no tongue can tell* „žádný jazyk neumí vyjádřit“ překlad mění na utrpení, které je „těžké vylicit několika slovy“一言难尽.

Šlo by také uvažovat o synonymu pro 时期 „v době...“, které se v čínštině zbytečně opakuje (například 童年时候), a překlad tím lexikálně obohatit.

Také v řadě dalších epizod analyzovaného románu se setkáváme s případy hyperbolického vyjadřování. V epizodě *Týden nad vzdouvající se hlubinou* hlavní protagonista prohlašuje, že všichni, kdo nastupují na loď, si sebejistě vykračují po palubě jako slavní mořeplavci, dlouho jim to však nevydrží:

*You wave an airy adieu to the boys on the shore, light your biggest pipe, and swagger about the deck as if you were Captain Cook, Sir Francis Drake, and Christopher Columbus all in rolled into one. On Tuesday, you wish you hadn't come. On Wednesday, Thursday, and Friday, you wish you were dead.* (str. 14)

你挥手作别岸上的兄弟们，点上你最大号的烟斗，在甲板上大摇大摆地巡视，自以为是库克船长、弗朗西斯·德雷克和哥伦布三位合而为一。星期二，你开始后悔。

星系三、四、五，你痛不欲生。(str. 15)

Wang Bimu se sice podařilo převést vtip se třemi velkými objeviteli, ale stylisticky originál ochudil: místo příznakového *wave an airy adieu* „povzneseně zamávat adieu“ (pozdrav přejatý z francouzštiny) máme pouhé „zamávat“, kreativní spojení *all rolled into one* je nahrazeno běžnějším „tři v jednom“三位合而为一. Dále Wang Bi ruší gradaci vytvořenou opakováním slovesa *wish*, místo „přeješ si, abys býval nejel“ volí méně barvitě „začneš toho litovat“. Hyperbola v poslední větě „přeješ si, abys zemřel“ je posílena pomocí idiomu 痛不欲生: „budeš tak plný bolesti, že nebudeš chtít žít“.



Vyznívá tedy explicitněji, protože naznačuje příčinu nechuti k životu (nevolnost způsobená mořskou nemocí). Celkově čínská verze působí méně humorně než originál hlavně kvůli stylové nivelizaci.

Hyperbolické vyjádření je též součástí scény, v níž Jerome hledá v kufru svoji věčnou nemesis, kartáček na zuby. Obrátí přitom zavazadla vzhůru nohama:

*Of course I had to turn every mortal thing out now, and, of course, I couldn't find it. I rummaged the things up into much the same state that they must have been before the world was created, and when chaos reigned. (str. 70)*

所以这次我照例把包里其他杂物一件件挖出来，果不其然，挖空袋后也找不到它。我把所有行李乱翻一通，搞得乱七八糟，让它们恢复了天地尚未成形，混沌主宰宇宙时的状态。(str. 71)

Wang Bi sice zachoval humorné přirovnání k prvotnímu chaosu, ale jinak jeho verze trpí zlogičtěním a je příliš rozmělněná amplifikací: k „nemohl jsem ho najít“ doplňuje „nemohl jsem ho najít ani poté, co jsem vyhrabal celý kufr“, dále dodává „přeházel jsem všechny zavazadla a uvedl je do naprostého zmatku, čímž jsem je nechal vrátit se do stavu, v jakém byly před zformováním světa, kdy chaos vládl vesmíru“. Dochází také ke ztrátě expresivity: ze zaklení obsaženého v *mortal thing* „zatracená věc“ zůstávají pouze neutrální „různé věci“ 杂物. Překlad rovněž neutralizoval velmi nápadité sloveso *rummage up*: ekvivalent „přeházet“ 乱翻 je příliš obyčejný.

V jiné scéně se tři muži dohadují, co vzít s sebou na řeku. Jednomyslně odhlasují, že se vyhnou petroleji, protože jeho všeprostupující zápach jim už jeden výlet pokazil:

*At the end of that trip, we met together at midnight in a lonely field, under a blasted oak, and took an awful oath (we had been swearing for a whole week about the thing in an ordinary, middle classway, but this was a swell affair) – an awful oath never to take parafine oil with us in a boat again – except in case of sickness. (str. 56)*

旅行结束时，我们半夜在聚在空旷的野地，在一颗枯萎的橡树下发下毒誓  
(虽然我们已经用中产阶级的常用表达方式诅咒发誓整整一周，但都赶不上这次正式):  
再也不带煤油上船，当然，生病的情况除外。(str. 57)

Humor pramení z nesouladu mezi banálním obsahem přísahy (už nikdy si nevezmeme petrolej) a „strašlivostí“ morbidních kulis (půlnoc, pokroucený starý strom, opuštěná pláň) jako vystřižených z Shakespearovy tragédie. Toto humorné napětí se Wang Bimu podařilo zachovat. Překlad ovšem nivelizuje vsuvku v závorkách: místo „slavnostní události“ (*swell* ve významu „vznešený, slavnostní“) klade bezpříznakové „nebylo to tak formální jako teď“. To má za následek částečnou ztrátu satirického podtónu, neboť původní spojení *swell affair* je implicitní kritikou snobství lepší společnosti.

Velmi květnatě (včetně slovosledné inverze indikující vysoký literární styl) vypravěč komicky popisuje trable s transportem zapáchajících sýrů v epizodě *Výhody sýra jako spolucestujícího*:

*Splendid cheeses they were, ripe and mellow, and with a two hundred horse power scent about them that might have been warranted to carry three miles, and knock a man over at two hundred yards.* (str. 56)

他们很不错，浓香醇厚，功率高达两百马力，至少可以飘香三英里，并在两百码内击倒任何一名成年男子。(str. 57)

I zde pozorujeme nivelizaci: z příznakového, hyperbolického přívlastku k sýrům (*splendid*), který bychom očekávali např. při líčení nádherné krajiny, zůstává jen neutrální hodnocení „byly moc dobré“ 很不错. Také slovosled překladu je neutrální, byť Wang Bi naznačuje vyšší styl použitím čtyřznakového přívlastku „silně voňavé, jemné a bohaté chuti“ 浓香醇厚. Ztrácí se „uležlost“ sýrů, snad z důvodu odlišných presupozic výchozího a cílového čtenáře: překladatel předpokládá, že Číňané toho o evropských sýrech tolik nevědí. Na tomto místě je překlad významově chudší, neboť rezignuje na zachování reálie z cizího kulturního prostředí. Wang Bi rovněž odstranil humorně vyznívající „záruku“ na silnou vůni. Celkově jeho řešení humorné vyznění oslabuje.

Na výše uvedených ukázkách jsme demonstrovali, že Jerome užívá k dosažení humorného efektu také hyperboly. Wang Bi se s ní vypořádal lépe než s understatementem, ale občas ji oslabuje. Problémem je také ochuzování autorského stylu, ztráty expresivity a zlogičťování.

#### 5.4.4 Černý humor

Pokoušíme-li se definovat „černý humor“, nevyhnutelně narazíme na stejné obtíže jako při definování fenoménu humoru obecně. Badatelé se na jednotné definici neshodují a chápou černý humor různými způsoby. Do této kategorie můžeme zahrnout humor morbidní, groteskní, absurdní, děsivý, hořký a cynický, drsný, někdy až „šibeniční“ (O'Neill 2010: 80). V každém případě si tento typ humoru bere na paškál témata považovaná za společensky nepatřičná až tabuizovaná, o nichž se obvykle nežertuje, například smrt. Protože černý humor balancuje na hranici korektnosti a velice snadno ji překročí, asi nás nepřekvapí, že pro britský humor není tento druh komiky příliš typický. To platí i pro *Tři muže ve člunu*. Jerome Klapka Jerome nevyužívá černého humoru příliš často, ale dílo rozhodně není šibeničních či morbidně vyznívajících vtipů prosté (byť je najdeme pouze roztroušeně, nikdy ve vyšší koncentraci). Vyskytují se například v epizodě *Výhody sýra jako spolucestujícího*. Zde hlavní hrdina vzpomíná, jak mu jeden přítel kdysi svěřil uleželé aromatické sýry, aby je dovezl zpět do Londýna. Jerome nastoupí se svými sýry do přeplněného kupé a ostatní cestující se před pronikavou vůní sýra jeden po druhém dávají na ústup:

*The remaining four passengers sat on for a while, until a solemn looking man in the corner, who, from his dress and general appearance, seemed to belong to the undertaker class, said it put him in mind of dead baby. (str. 60)*

剩下还有四位乘客，大家就这么干作了一阵。接着角落里那个看上去很阴沉的男子——从服饰和气质看很可能从事的是丧葬行业的工作——说这个气味让他想起婴儿的尸体。  
(str. 61)

Překladatel rozdělením na dvě části zjednodušil původní vztažné souvětí, ale vypointovaný vtip s přirovnáním k pachu mrtvého batolete je zachován.

Po návratu do Londýna Jerome doručí sýry k manželce svého přítele. Tato epizoda se nazývá *A married woman deserts her home* (Vdaná žena opouští domov, 一位夫人弃家住宾馆的故事). Také manželku Jeromeho přítele napadne, že jde o zápach linoucí se z čehosi děsivého:

*What is it? Tell me the worst* (str. 62).

是什么? 直接告诉我最坏的答案吧, 我心理有准备了。(str. 63)

Wang Bi cítil potřebu její promluvu rozvést, což poněkud oslabuje vtipnou náznakovost originálu, ale to zásadní v překladu zůstává – manželka má předtuchu, že došlo k čemusi hroznému, snad k vraždě, kterou má pomoci krýt. Když přítelova manželka opustí dům, protože odmítá dále žít se sýry pod jednou střechou, přítel se jich rozhodne zbavit. Vůbec to není jednoduché. Nejdříve je musí vylovit z vody u doků, kam je vyhodil, protože si na zápach stěžují místní dělníci. Vymyslí tedy jiný plán:

*He took them one dark night and left them in the parish mortuary. But the coroner discovered them, and made a fearful fuss. He said it was a plot to deprive him of his living by waking up the corpses.* (str. 64)

他在一个月黑风高的晚上, 把奶酪悄悄地扔在教区停尸间。但是, 验尸官发现奶酪后大闹一场。他认为这是个阴谋, 要害他失掉谋生的营生, 因为奶酪味把尸体都要熏活了。(str. 65)

Překlad nejdřív intenzifikuje (místo neutrálního „nechat“ sýry v márnici volí příznakovější „tajně odhodit“), poté vynechává: koroner nejenže „stropil velký povyk“ 大闹一场, ale jeho scéna působila vyloženě „děsivě“. Jako u mnoha jiných řešení Wang Bi dovysvětluje a zlogičťuje: v originále máme „probudit mrtvoly“, překlad explicitně uvádí, že to je „odér sýra“, co „oživí všechny mrtvoly“.

Sloveso 熏 „promořit“, „vykouřit“ je sice zvoleno nápaditě, anglická verze však svojí implicitností lépe zapojuje čtenářovu představivost a umocňuje tím humorné vyznění.

Další příklady černého humoru vidíme v kapitole VII, konkrétně v epizodě příznačně nazvané *The man who loves not graves and coffins and skulls* (Člověk, který nemá rád ani hroby, ani rakve, ani lebky; 对坟墓、棺材、头骨都不感兴趣的男人). Jedná se o jedinou epizodu v knize přímo postavenou na černém humoru. Autobiografický hrdina zde líčí svůj ostentativní nezájem o náhrobní kameny a epitafy, které naopak zbožňuje jeho přítel Harris.

Jerome se vychloubá svou schopností neprojevit sebemenší nadšení tváří v tvář i té sebekrásnější hrobce. Humor pramení z neobvyklosti tohoto přístupu ve viktoriánské Anglii, jejíž střední třída a aristokracie si na pohřební rituály velmi potrpěly: postavy, s nimiž se Jerome setká, naprosto nedokážou pochopit, jak vůbec někdo může zůstat vůči zajímavým hrobům netečný. U jednoho vesnického kostelíka se Jerome rozplývá nad mírumilovností a poetičností scény, která se před ním rozprostírá, dokud ho z rozjímání drsně nevyruší starý kostelník s pronikavým hlasem. Originál pracuje s prvky dialektu: kostelníka charakterizuje výrazně „lidová“ mluva. Místo neutrálního *sir* volá *sur*, *you is* komolí na *yuisse* a i jeho gramatika se odchyluje od standardní angličtiny (*My missis never see you till just this minute*). Kostelník si myslí, že Jerome stojí o prohlídku hřbitova stejně jako ostatní výletníci, a mermomocí ho chce odvléct. Nedá se nijak odbýt, až nakonec náš hrdina zahoří hněvem spravedlivých. Bez obalu počne kostelníkovi vyhrožovat:

*"Go away," I repeated; "leave me before I get over the wall, and slay you."* (str. 134)

“走开,”我回答,“再不走开我就翻过墙来杀你。” (str. 135)

*"Go away, and get somebody to bury you cheap, and I'll pay half the expense."* (str. 134)

“滚开,找个人廉价地把你埋了,我愿意付一半的钱。”(str. 135)

Wang Bi se s těmito replikami vypořádal velmi dobře, expresivní 走开/滚开 „vypadni“ přesně evokují rozčilení, které Jerome cítí. Originál i překlad vytvářejí totožné napětí mezi situací a jejím vyjádřením, které čtenáře baví: Jeromeho hněv je v dané situaci naprosto přehnaný.

Wang Bi se ale nijak nepokusil převést prvky dialektu (bezpochyby velice obtížný úkol), což překladu ubírá na živosti. Možná by se dalo uvažovat o posílení hovorovosti jinými způsoby (找个人廉价地把你给埋了) nebo o příznakovějším slovesu, které by lépe odpovídalo výrazu *slay* „skolit“: v originále navozuje (ironický) dojem statečného válečníka, který konečně porazil svého nepřítele na bitevním poli, což výběr neutrálního 杀 „zabít“ stírá.

Konverzace mezi Jeromem a kostelníkem pokračuje v podobně absurdním duchu :

*He said: “Youise a stranger in these parts? You don’t live here?” (str. 134)*

他说: “你、你、你不是本地人啊? 你不住在这片儿吧!” (str. 135)

*“No, ” I said. “I don’t. YOU wouldn’t if I did.” (str. 134)*

“不, ” 我说, “我不住附近。要是我住在这儿的话, 你就不在了。” (str. 135)

Překladatel cítí, že dochází ke ztrátám na poli literárního stylu (chybějící prostředky pro převod dialektu), a pokouší se o kompenzaci: opakování zájmena 你, jako by kostelník byl Jeromeho nestandardním počínáním natolik vyvedený z míry, že začal koktat. Povedlo se mu ale přijít na ekvivalentní obrazné vyjádření pro „TY bys tu už nebyl“, čímž zachoval černý humor.

Poměrně drsný úsek, opravdu na hraně přijatelnosti, najdeme v epizodě *Selfish boorishness of the riverside landowner* (Sobecké hulvátství majitelů pobřežní půdy, 河畔领地主人的自私蛮横) z kapitoly VIII. Hlavnímu hrdinovi leží v žaludku „sobečtí“ majitelé pobřežních pozemků, kteří uzavírají postranní ramena Temže řetězy a umísťují výstražné tabule se zákazy, kde jen můžou. Jerome otevřeně přiznává, že pohled na tyto tabule v něm probouzí zabijácké instinkty:

*I feel I want to tear each one down, and hammer it over the head of the man who put it up, until I have killed him, and then I would bury him, and put the board up over the grave as a tombstone.*

(str. 144)

我迫切地想要扯掉它们，钉在它们主人的脑袋上，直到把他钉死为止。

然后，我会把他埋了，再插上一块告示板当墓碑。 (str. 145)

Wang Bi neopakuje sloveso *put up*, přitom v originále je opakování tohoto slovesa funkční: Jerome by pověsil tabuli nad hrob stejným způsobem, jako je majitelé věší na stromy (a tím by se dokonale pomstil). Ve Wang Biho verzi navíc dochází ještě k dalšímu malému posunu: Jerome říká (pomocí určitého členu), že by nad hrob vystavil tu konkrétní tabuli, kterou by před tím utloukl jejího majitele. Překlad pouze uvádí „zapíchnout na hrob tabuli jako náhrobní kámen“. Zlověstnost Wang Biho verze spočívá v něčem jiném: překládá *hammer over the head* jako „přibít na hlavu“ (těžko soudit, jestli z nepochopení nebo úmyslně, aby posílil expresivitu).

Jerome se svěří se svými vražednými choutkami Harrisovi a dozví se, že Harris s nimi nejenže souhlasí, ale ještě by vyvraždil celou rodinu majitele pozemku, a navíc spálil jeho dům. Jerome namítá, že takový masakr by byl poněkud přehnaný, Harris však nezakolísá:

*Not a bit of it. Serve em all jolly well right, and I'd go and sing a comic song on the ruins.* (str. 144)

一点也不过分。他们活该！我还会在火烧过的废墟上唱滑稽歌曲。 (str. 145)

Humor zde vyplývá z kontrastu brutality Harrisova prohlášení a prozpěvování komické písně. Překlad drobně ubírá na expresivitě („to mají sakra všichni za to“ se mění na „patří jim to!“), byť v tomto případě těžko hledat lepší, stejně idiomatické řešení. Grotesknost situace se dále stupňuje, když Jerome označuje zpívání kupletů na spáleništi za „krvežíznivé“, a snaží se Harrise uklidnit:

*It was a long while before I could get Harris to take a more Christian view of the subject, but I succeeded at last, and he promised me that he would spare the friends and relations at all events, and would not sing a comic song on the ruins* (str. 146).

我花了很长时间来劝说哈里斯，劝他用基督教的视角来看这件事，总算让他保证，至少会放过那些亲戚朋友，也不会在废墟上高唱滑稽歌曲。 (str. 147)

Tento úsek satiricky kritizuje křesťanskou morálku: když křesťanství zapovídá jakékoli zabíjení bližních, copak může Harrisův „ústupek“ jakkoli vyhovovat křesťanským zásadám? Jerome se ve skutečnosti vysmívá pokryteckému náboženství, které se z jeho pohledu zpronevěřilo svým původním ideálům: z originálu implicitně vyplývá, že pokud by Harris zaujal „křesťanštější pohled na věc“ a zneškodnil pouze ďábelského majitele, křesťané by možná přimhouřili oči.

Wang Biho vypravěč odstraňuje komparativ a pouze přesvědčuje Harrise, aby se na věc podíval z „křesťanského“ pohledu, až Harris slíbí, že aspoň vynechá nevinné přátele a příbuzné.

Poslední epizodou, u níž se zaměříme na překlad černého humoru, je *Learning the bagpipes* (*Studium hry na dudy*, 学习风笛) z kapitoly XIV. George se na lodi snaží hrát na banjo, ale setkává se s tvrdým odporem Montmorencyho i Harrise, ani po návratu domů nemají sousedé pro jeho koníčka pochopení a dokonce ho nahlásí na policii. Jerome při té příležitosti vzpomíná na trampoty jednoho svého mladého známého, který se učil na dudy. V pozdních večerních hodinách děsil svou hrou náhodné kolemjdoucí, až jeho dům neblaze proslul podivnými zvuky:

*People, going home late, would stop outside to listen, and then put it all over the town, the next morning, that a fearful murder had been committed at Mr Jefferson's the night before; and would describe how they heard the victim's shrieks and the brutal oaths and curses of the murderer, followed by the prayer for mercy, and the last dying gurgle of the corpse. (str. 308)*

晚归的人们在经过时会驻足聆听，第二天早上就在镇上散布昨晚杰斐逊家发生了可怕的谋杀案。并且描述出他们听到受害者的尖叫和杀人犯的野蛮咒骂，然后前者如何苦苦哀求，以及生命在离开肉体时发出的最后的咯咯声。 (str. 309)



Zde překladatel opět zlogičťuje: čtenář originálu si musí sám domyslet, že o slitování prosí oběť. Dochází také k amplifikaci („poslední kloktavý zvuk vydaný ve chvíli, kdy z těla odcházel život“) a celek vyznívá příliš popisně, což má za následek oslabení humorného vyznění. Matku mladého dudáka Jeffersona synova hra skličuje téměř k slzám:

*She said it had put her in mind of her poor father (he had been swallowed by a shark, poor man, while bathing off the coast of New Guinea – where the connection came in, she could not explain).*  
(str. 310)

她说这声音让她想起自己可怜的父亲 (一位不幸的人, 在新几内亚的海边游泳时被鲨鱼吞食, 但是她也解释不清怎么这风笛声就让她联想起了父亲)。 (str. 311)

V tomto případě by překlad přesněji vystihl originál, pokud by lépe využil možnosti práce s aktuálním členěním větným (podle principu *end-weight*, tj. nejdůležitější informace na konci celku). Originál zdůrazňuje, že paní Jeffersonová nedokázala vysvětlit svoje asociace, což v čínštině trochu zaniká. Nebylo by také od věci překlad lexikálně obohatit, protože se zbytečně opakuje modifikované sloveso se stejným základem 想起/联想起: nejdřív si paní „vzpomněla na ubohého otce“ 想起 a poté „nedokázala vysvětlit, jak to, že ji dudy donutily vzpomenout si na otce“ 联想. Wang Bi nepřiliš vhodně volí konkrétnější (a zlogičťený) převod původního „odkud se to spojení vzalo, to vysvětlit nedokázala“. Dané nedostatky, které snižují komický efekt, by se daly odstranit například takto: 她说这声音让她想起自己可怜的父亲 (命薄的人, 在新几内亚的海边游泳时被鲨鱼吞食, 但这个联接从何而来, 她怎么也解释不清)。

Co se týče Wang Biho převodu černého humoru, k podstatným ztrátám v této oblasti nedochází, byť některá čínská řešení trpí zlogičťováním, amplifikací a nivelizacemi.

#### 5.4.5 Víceznačnost a jazyková hra

Britský humor i humoristická literatura obecně s oblibou využívá hru s jazykem. Jak uvádí Levý (1998: 50), angličtina disponuje obrovským bohatstvím homonym a synonym, navíc je velký počet anglických slov víceznačných, což vytváří zvláště příznivé podmínky pro vznik slovních hříček. Proto mají slovní hříčky v britské literatuře dlouhou tradici.

Jak připomíná Levý (tamtéž: 51), čím vyšší je stupeň jazykové podmíněnosti díla (tj. jeho sepětí s výchozím jazykem), tím obtížněji se dílo překládá. Proto patří jazykový humor mezi nejobtížnější překladatelské problémy, velmi často je třeba vymyslet ekvivalentní jazykovou hříčku v cílovém jazyce.

V epizodě *The “weather forecast” swindle* (*Švindl s předpovídáním počasí*, “天气” 预报骗局) z kapitoly V. Jerome popisuje jeden typ tyčových barometrů, jejichž fungování pro něj zůstává neproniknutelnou záhadou:

*It rises and falls for rain and fine, with much or less wind, and one end is “Nly” and the other “Ely” (What’s Ely got to do with it?), and if you tap it, it doesn’t tell you anything.* (str. 86, 88)

它的读书会根据天晴下雨以及风强风弱的变化而变化，一头写着“Nly”（北方），另一头写着“Ely 伊利”（你说说，这和 Ely 小镇有什么关系？）。对这种晴雨表，敲打是没有果的。（str. 87, 89）

*[Jeho hodnoty se mění podle změn počasí z jasna na déšť a podle síly či slabosti větru, na jednom konci se píše „Nly (sever)“ a na druhém „Ely (Yili)“ (řekni, co s tím má městečko Ely společného?). Na takový barometr klepání neúčinkuje.]*

Jerome používá laicky znějící formulaci úmyslně, aby dal najevo, že přístroji nerozumí. Překlad by tento humorný prvek měl zachovat, Wang Biho šroubované řešení však spíše evokuje odborné vyjadřování z oblasti meteorologie. Navíc z překladu vypadlo, že rtuť podle změn atmosférického tlaku stoupá a klesá: pouze generalizuje na „hodnoty se mění“. Zkratky *Nly* (*northernly*) a *Ely* (*easterly*) značí směr větru (severní a východní), zároveň však *Ely* odkazuje také na anglické město *Ely*, v čemž spočívá slovní hříčka.

Wang Bi připojuje k *Nly* vysvětlivku „sever“, ale *Ely* už pouze přepisuje do znaků podle názvu daného města, aby následující závorka dávala aspoň nějaký smysl. Z jeho překladu *Ely* ovšem nevyplývá i odpovídající světová strana, takže čínský čtenář bude zmatený ještě víc než hlavní hrdina. Slovní hříčka v čínštině mizí. Oproti tomu Novák se s touto pasáží vypořádal velice kreativně, volí volnější řešení, které mu umožňuje převést dikci originálu i slovní hříčku: *Klesá a stoupá to tam na déšť nebo na pěkně, na silný vítr nebo na slabý vítr, na jednom konci je MIN a na druhém MAX (nemám poněti, který Max to má být).* (Novák 1975: 56)

S polysémií pracuje například epizoda *High-class party* (*Večírek ve vybrané společnosti*, 高尚人士的聚会) z kapitoly VIII. Společnost, do níž se dostal, uvádí hlavní hrdina takto:

*We were a fashionable and highly cultured party.* (str. 152)

作为事件人物的我们，是一群时髦并且相当有教养的绅士淑女。 (str. 153)

[*My, kteří jsme se té záležitosti účastnili, jsme byli skupina elegantních a vysoce kultivovaných gentlemanů a ctnostných dam.*]

Originál si zde hraje s víceznačností slova *party* („skupina lidí“/ „večírek“): tedy nejen skupina kultivovaných lidí majících svůj styl, ale zároveň večírek s těmito charakteristikami (které se nakonec ukážou jako ironické). Wang Biho řešení působí poněkud neobratně a složitě, navíc odkazuje pouze k jedinému významu, čímž překlad ochuzuje o asociaci s „večírkem“. Novákova verze vyznívá mnohem přirozeněji: *Pořádal se večírek a byli jsme tam sami elegantní a vysoce kultivovaní lidé.* (Novák 1975: 92)

Jazykových hříček, které jsou založeny na víceznačnosti, najdeme v románu více:

*George said: “Now for breakfast we shall want a frying pan” – (Harris said it was indigestible, but we merely urged him not to be an ass, and George went on)* (str. 54)

乔治说：“从早饭开始讨论，我们需要一只煎锅（哈里斯说煎锅消化不了，但我们叫他别傻了，然后乔治继续往下说）。” (str. 55)

*[Když začneme snídání, budeme potřebovat pánev (Harris poznamenal, že pánev se nedá strávit, ale my jsme mu řekli, aby nedělal hlouposti, a pak George pokračoval)]*

Humorný efekt tvoří dvojí význam slovesa *want* („dát si k jídlu“/ „chtít“). 需要 lze vyložit jen způsobem „budeme potřebovat s sebou“, proto zde překlad hříčku stírá a Harrisova poznámka nedává v kontextu takový smysl. Přitom čínština uspokojujivé řešení umožňuje, překladatel by mohl použít sloveso 要, které oba zmíněné významy nese.

Anglická slovesa, často velmi obecná a mnohovýznamová, se pro tento typ humoru vyloženě hodí. Příklad hry s víceznačností slovesa *get* nabízí kapitola *Týden nad vzdouvající se hlubinou*:

*The steward came up with an oily smile, and said: “What can I get you, sir?”*

*“Get me out of this,” was the feeble reply. (str. 16)*

这时乘务员堆着油腻的微笑来问道: “先生, 请问您想要什么?”

“我想要离开这里。” 一个微弱的声音回答道。 (str. 17)

*[V tu chvíli přišel stevard se slizkým úsměvem a zeptal se:*

*„Pane, mohl bych se zeptat, co si dáte?“*

*„Dal bych si odchod,“ zněla mdlá odpověď. ]*

Zde Wang Bi víceznačný ekvivalent pro *get/get out* nalézt dokázal, hříčka tedy funguje i v čínštině. Zajímavé srovnání nabízí český překlad. J. Novák zvolil jiné, nicméně stejně zdařilé řešení za použití idiomatického spojení: „Co mohu pánovi nabídnout?“ „Nabídněte mi rámě a vyveďte mě odtud.“ (Novák 1975: 17)

V dalším příkladu je vtip vytvářen postupně se rozvíjejícím přívlastkem, který lze chápat dvojím způsobem, což originál „vyjasňuje“ závorkou:

*For the next four days he lived a simple and blameless life on thin captain's biscuits (I mean the biscuits were thin, not the captain) and soda water. (str. 16)*

此后 4 天，他的生活简朴得无可指摘，靠薄船长饼干（薄修饰饼干而非船长）和苏打水生存。（str. 17）

[*Další čtyři dny byl jeho život tak prostý, že mu nebylo co vytknout, žil na tenkých kapitánových sušenkách (tenké byly ty sušenky, ne kapitán) a na sodovce.*]

Wang Bi zde měl snazší úkol než překladatel do češtiny: zatímco morfologie čínských slov umožňuje vytvářet dvojznačné přívlastky, český překlad by musel zvolit jednoznačnější interpretaci a hříčku tak setřít (buď suchary tenkého kapitána, nebo tenké kapitánovy suchary). Novákovi se však podařilo najít náhradní, velmi nápadité řešení založené na hře se slovy: *žil ve společnosti lodních sucharů (myslím tím opravdové suchary, ne členy lodní posádky)*. (Novák 1975: 17-18)

Zdrojem humoru v následujícím případě je rafinovaná homonymie:

*I remember being terribly upset once up the river (in a figurative sense, I mean).* (str. 184)

记得有次我在河上被弄得极端沮丧（当然有点夸张）。（str. 185）

[*Vzpomínám si, jak mě jednou něco na řece hrozně zkrušilo (samozřejmě trochu přeháním).*]

Byť jinde překládá Wang Bi *get upset* správně jako „převrhnout se“ 翻船, na tomto místě mu uniklo, že jde o hru s víceznačností. Teprve závorka napovídá, že se v tomto případě nejednalo o (doslovné) „převrnutí“, nýbrž o obrazné vyjádření ve smyslu „byl jsem opravdu rozrušený“ (význam druhý). To, že převod této hříčky je skutečnou výzvou, lze doložit českým překladem, protože také Novák hříčku neutralizuje. Novákova verze nezachovává převrnutí, volí namísto toho idiom odkazující k překérní situaci, v níž se Jerome tehdy ocitl: *Vzpomínám si, jak jsem jednou byl na řece v troubě (myslím to obrazně, samozřejmě)*. (Novák 1975: 108)

Vtipné vyznění je oslabeno všude tam, kde dochází k neutralizaci dvojsmyslu, což dokazují následující úryvky. Zde Wang Biho překlad umožňuje pouze jedinou interpretaci, navíc tu méně humornou:

*I believe if you met Harris up in Paradise (supposing such a thing likely), he would immediately greet you with: "So glad you've come, old fellow; I've found a nice place round the corner here, where you can get some really first-class nectar."* (str. 28)

我相信，如果在天堂遇到他（假设这个地方可能存在），他会立刻这样招呼你：“老伙计，真高兴你也来了，我知道转角有个好地儿，在那儿能喝到真正一流的神酒。” (str. 29)

[*Věřím, že kdybyste potkali Harrise nahoře v ráji (pokud to místo vůbec může existovat), ihned by vás pozdravil slovy: „Jsem moc rád, že jsi taky dorazil, starý brachu; vím, že tady za rohem je pěkné místečko, kde se můžeš napít opravdu prvotřídního božského alkoholu.*]

Wang Bi vykládá originál tak, že je nepravděpodobné potkat se s Harrisem v ráji, protože ráj nemusí existovat. Humornější je však interpretace druhá: v ráji by vypravěč na Harrise asi nenarazil, neboť Harris by (soudě dle jeho charakteru) patřil spíše do pekla, což překlad stírá.

Humorné vyznění se ztrácí i v následující pasáži. V tomto případě je vtip založen nejen na polysémii, ale současně též na nepřímém až eufemistickém vyjádření (které si čtenář musí sám vyložit). George vypráví historku, jak jeho otec s kamarádem ve tmě omylem vlezli do stejné postele a poprali se:

*They had a very jolly evening, and sat up late, and, by the time they came to go to bed, they (this was when George's father was a very young man) were slightly jolly, too.* (str. 204)

那天晚上他们玩得非常尽兴，所以很晚才去睡觉。直到上床时分，两人还残留着兴奋（那时候乔治的父亲还很年轻）。 (str. 205)

[*Ten večer se vesele bavili, proto šli spát opravdu pozdě. Ještě v čase, kdy se ukládali do postele, v nich zůstávala veselost (tehdy byl Georgeův otec ještě velmi mladý).*]

Výraz *jolly* značí kromě „veselosti“ mimo jiné také „rozjařenost“ způsobenou pitím, v této pasáži implikuje „lehkou podnapilost“ (hovorově „stříknutý“). To ostatně naznačuje i „omluvná“ poznámka v závorce, zmiňující mládí Georgeova otce.

Alkohol situaci dokonale vysvětluje, ale čínský překlad tento druhý význam bohužel nezachovává, čímž hříčku neutralizuje.

Další vtip založený na dvojznačnosti najdeme v epizodě z kapitoly XIII., jejíž název na něj přímo odkazuje: *We decline to drink the river* (*Odmítáme pít řeku*, 我们拒绝喝河水). Tři přátelé shání pitnou vodu u starého strážce zdymadla v jeho chatce. Stařík ovšem ukáže na řeku a bez mrknutí oka jim oznámí, že vodu skladuje támhle a můžou si vzít, kolik chtějí. George, mluvčí skupinky, se nevěřicně ohradí:

*“But we can’t drink the river, you know!”* (str. 286)

“但是，要知道，我们可喝不下这河水啊！” (str. 287)

[*Ale, víte, my tuhle říční vodu nepijeme/celou tuhle řeku nevypijeme!*]

Stařík ale nechápe, v čem je problém:

*“No, but you can drink SOME of it,” replied the old fellow.* (str. 286)

“你们当然喝不下这河啦，但是喝一小部分还是可以的，”老人回答。 (str. 287)

[*„Samozřejmě nemůžete vypít celou tuhle řeku, ale trochu přece jenom zvládnete,“ odpověděl stařík.*]

Humor vychází z dvojsmyslného *river* („řeka“/ „říční voda“). Když Harris namítne, že přece nemůžou pít z řeky (tj. „říční vodu“), stařík ho pochopí tak, že nemůže přece vypít celou tuhle řeku (on sám z řeky roky pije a přijde mu neuvěřitelné, že by ostatní Temži za pitnou nepovažovali). Proto odvětlí, že celou řeku vypít sice nejde, ale „trochu z ní upít přece zvládnete“. Tentokrát Wang Bi ekvivalentní hříčku nalezl: 这河水 lze chápat jako „tuhle říční vodu“, ale i přeneseně jako „tuhle řeku vody“ (河 ve funkci numerativu).

Komický efekt této pasáže se tím pádem podařilo zachovat.

V následujících případech si vypravěč hraje s víceznačností frázových sloves:

*They picked up various people who wanted to get it over* (str. 116)

他们一路上又遇到形形色色的人，都希望跟着哈里斯“逃出生天” (str. 117)

[*Cestou narazili na všechny možné lidi, kteří si přáli, aby mohli s Harrisem*

*„šťastně uniknout smrti.“]*

Autor chtěl vystihnout zoufalství ztracených návštěvníků bludiště v Hampton Courtu, kteří „už to chtěli mít za sebou“ (tj. konečně se dostat z bludiště ven). Také ovšem mohli ztratit veškerou naději a přát si s tím „skoncovat“ (zemřít) – kontext nevyklučuje ani tuto variantu. Čínský překlad vykládá originál způsobem, že zbloudilci chtěli „šťastně uniknout smrti“ 逃出生天, což dvojsmysl stírá.

Smrt implikuje vazba *be over* i v tomto úryvku, který je součástí epizody *The missing lock or the haunted river* (Zmizelé zdymadlo a strašidelná řeka, 河上闹鬼、水闸失踪) z kapitoly IX.:

*It seemed an excessive punishment; but my cousin thought not, and hoped it would all soon be over.* (str. 186)

我想这个惩罚太过分了吧，但表妹不这么认为，她只是希望能够死得痛快点，

少受点罪。(str. 187)

[*Já si myslel, že je to trest dost přehnaný, ale sestřenice byla jiného názoru, jenom si přála zemřít hezčí smrtí a méně trpět.*]

Jerome si vyrazí na loď se svou sestřenicí. Protože očekávají zdymadlo, které se ne a ne objevit, oba si myslí, že spadli do zlého snu a určitě se jim stane něco děsivého. Sestřenice podotkne, že utopením zaplatí za to, že si vyjela právě s Jeromem. Kromě touhy po rychlé a méně bolestivé smrti, s níž pracuje Wang Bi, však přichází v úvahu i jiná, obyčejnější interpretace: sestřenice si možná jenom přeje, „aby to všechno rychle skončilo“ (a oba se šťastně dostali domů).

Jak dokládají výše uvedené příklady, slovní hříčky jsou jedním z důležitých prostředků, jimiž autor románu *Tři muži ve člunu* vytváří humorný efekt. Čínskému překladateli se v řadě případů daří nalézt ekvivalentní řešení, často však dochází ke ztrátám způsobeným zjednoznačením (zachováním jediného významu).



#### 5.4.6 Personifikace

Dalším literárním prostředkem, často užívaným v románu *Tři muži ve člunu* coby humorný prvek, je personifikace či antropomorfizace, tedy „polidšťování“ neživých objektů a zvířat. Lidské vlastnosti vypravěč obvykle přisuzuje svému zvířecímu společníkovi, psovi Montmorencymu, který se stává (velmi plastickou) literární postavou. Čínský překladatel Wang Bi si Montmorencyho pečlivého vykreslení všímá a zmiňuje ho i ve své předmluvě k čínskému vydání.

Montmorency, navzdory svému „andílkovskému“ vzhledu, není žádný svatoušek: zapojuje se do pouličních psích šarvátek, loví krysy i kočky a způsobuje chaos, kamkoli přijde (což považuje za své životní poslání). Když se tři přátelé rozhodnou pro plavbu lodí po Temži, Montmorency s návrhem nesouhlasí:

*“It’s all very well for you, folks,” he says; “you like it, but I don’t. There’s nothing for me to. Scenery is not my line, and I don’t smoke. If I see a rat, you won’t stop; and if I go to sleep, you get fooling around with the boat, and slop me overboard. If you ask me, I call the whole thing bally foolishness.”* (str. 22)

“对你们倒是好得很,” 它说, “你们喜欢这主意, 可我不喜欢。我没什么可做的。我既不爱看风景, 也不爱抽烟。我看见一只老鼠, 你们不停下; 如果我想睡觉, 你们又在船上闹腾, 把我晃下船去。要问我的看法, 我得说这是一个彻头彻尾的蠢注意。” (str. 23)

Wang Bi sice vynechává oslovení *folks* „lidi“, ale pomocí komplementu stupně 好得很 zdařile zdůrazňuje réma prvního souvětí: vám se to líbí, ale mně ne. Obecné „krajina není nic pro mě“ překlad konkretizuje na „nemám rád obdivování krajiny“. Dochází rovněž k drobnému významovému posunu: spojení „blbnout s lodí“ (tj. nešikovně s ní manipulovat) překlad nahrazuje méně expresivním a serióznějším „dělat zmatek na lodi“. Z abstraktního *bally foolishness* „prachšproská bláznivina“ se stává konkrétnější „skrz naskrz hloupý plán“ (Wang Bi intenzifikuje čtyřznakovým idiomem „skrz naskrz“ či „od hlavy až k patě“ 彻头彻尾). Humorné vyznění citované pasáže je sice trochu oslabeno, ale základ vtipu zůstává zachován.

V epizodě *Awful behaviour of Montmorency* (Hrozné chování Montmorencyho, 蒙特莫伦西的可恶) z kapitoly IV. vypravěč v živých barvách líčí, jak se pes schválně plete všem pod nohy a komplikuje Harrisovi s Georgem pakování jídelních košů. Když kamarádi vztekle obviní Jeromeho, že psa k podobným kouskům navádí, nařčený se brání slovy:

*A dog like that don't want any encouragement. It's the natural, original sin that is born in him that makes him do things like that.* (str. 74)

它那样的狗还需要人鼓励么? 它生下来就带着份原罪, 注定要做那些事情。(str. 75)

Wang Bi mění první oznamovací větu „Takový pes žádné povzbuzení nepotřebuje“ na řečnickou otázku „Copak takový pes potřebuje povzbuzení?“. Komický efekt spočívá v křesťanské symbolice: v představě, že by pes mohl v sobě nést „prvotní hřích“, hřích Adama a Evy. „Prvotní hřích“ je přeložen adekvátně, byť ve Wang Biho verzi chybí druhý přívlastek *natural* „přirozený“.

Poněkud problematický je výběr slovesa „povzbuzovat“ 鼓励, které nemá implicitní negativní konotace originálního *encourage* (přitom zde jde jednoznačně o ponoukání ke špatnostem). Novákovo sloveso „podněcovat“ se v daném kontextu hodí více (Novák 1975: 49). Vznešené formální *born in him*, „byl mu vrozen“, překlad nivelizuje volbou neutrálního spojení „od narození má v sobě“. Původní formulaci „prvotní hřích ho k těm věcem nutí“ převádí Wang Bi jako „je předurčen k těmto věcem“. Použití slovesa „být předurčen“ 注定 jako ekvivalent původního *make* je zajímavý nápad, toto řešení lze považovat za možnou kompenzaci již zmíněné nivelizace. I tak však v této pasáži Wang Biho překlad vyznívá méně příznakově než originál.

V epizodě *Fight between Montmorency and the tea-kettle* (Bitka Montmorencyho s čajovou konvicí, 蒙特莫伦西和水壶壶的搏斗) z kapitoly XIV. se Montmorency pustí do křížku s čajovou konvicí, jež mu leží v žaludku už od začátku výletu. Takto vyzývá opovážlivou konvici na souboj:

*“Ah! Would ye!,” growled Montmorency, showing his teeth; “I’ll teach ye to cheek a hard-working, respectable dog; ye miserable, long-nosed, dirty-looking scoundrel, ye. Come on!” (str. 304)*

“呸! 好大的胆子!” 蒙特末轮烯露出犬牙吼道, “我要给你小子上一课, 冒犯一条勤劳工作、有头有脸的狗会是什么下场! 你这可悲、鼻子老长、脏兮兮的流氓! 来吧!”  
(str. 305)

Wang Biho řešení je přirozené a idiomatické: dokládají to spojení „to si tedy troufáš!“ 好大的胆子, „úctyhodný“ 有头有脸, či funkční ekvivalent pro „lump“ 流氓. Překlad sice nezachovává prvek dialektu (zkomolené *you*), který originálu dodává punc živé hovorovosti, ztracenou expresivitu se však snaží dodat na jiných místech: *teach ye* → „já tě naučím, ty mizero“ 给你小子上一课, *dirty-looking* → „odporně špinavý“ 脏兮兮. Celkově lze jeho řešení hodnotit jako zdařilé.

Velmi zábavně vypravěč líčí imaginární rozhovor Montmorencyho s velkým černým kocourem v epizodě *Montmorency thinks he will murder an old tom cat* (*Montmorency se rozmyšlí, má-li zavraždit starého kocoura*, 蒙特莫伦西认为他会谋杀一只老公猫) z kapitoly XIII. Jerome se nejprve obává, že kocour setkání s Montmorencym zaplatí životem, ale role se obrátí a Montmorencymu z kocourova ledového klidu ztuhne krev v žilách. Kocour se Montmorencyho otáže, jestli něco nepotřebuje, a mile mu nabídne pomoc. Scéna se odehrává formou krátkého divadelního výstupu:

MONTMORENCY (BACKING DOWN THE HIGH STREET):

*“Oh, no – not at all – certainly – don’t you trouble. I – I am afraid I’ve made a mistake. I thought I knew you. Sorry I disturbed you. (str. 278)*

蒙特莫伦西 (在大街上开始往后退):

“哦, 不 – 没, 没事 – 真没事, 您别麻烦了。我 – 恐怕我认错人了。我以为您是我的一位熟人。不好意思, 打扰了。” (str. 279)

THE CAT:

*“Not at all – quite a pleasure. Sure you don’t want anything, now?” (str. 278)*

猫:

“没关系，乐意效劳。您确定没有什么我能帮到您的事情么？” (str. 279)

MONTMORENCY (STILL BACKING):

*“Not at all, thanks – not at all – very kind of you. Good morning.”* (str. 278)

蒙特莫伦西 (继续后退):

“什么事也没有，谢谢 – 什么事都没，您真善良。再见！” (str. 279)

Humor vychází z dokonalé zdvořilosti obou aktérů. Ještě před chvílí se Montmorency chystal svou kořist zakousnout, nyní se snaží zachránit si vlastní kůži. Ustálené zdvořilostní floskule a formálnost celé konverzace odrážející dobové konvence Wang Bi překládá velmi přesně. Pomáhá si též vykáním, prostředkem, které čínština oproti angličtině nabízí. Překlad díky tomu vyznívá stejně komicky jako originál.

Ve vyprávění vystupují nejen zvířata s lidskými rysy, život je vdechnut také mnoha neživým věcem. Epizoda *Ungrateful conduct of a double-scutting skiff* (*Nevděčné chování dvojskifu*, 双桨小船的忘恩负义之举) z kapitoly IX. vypráví, jak hlavní hrdina románu jednoho dne narazil na skupinu mladíků, kterým uplavala loď. Mladíci jsou hluboce dotčeni, že je jejich plavidlo opustilo:

*They seemed hurt at what they evidently regarded as a mean and ungrateful act on the part of the boat.* (str. 172)

从他们深受伤害的表情明显看得出，他们认为船这样做，实在是卑鄙、下流、忘恩负义。(str. 173)

Ztracená loď je nahlížena jako aktivní činitel, nadaný nepěknými lidskými vlastnostmi, jako jsou „zlomyslnost“ a „nevděčnost“. Tento aspekt humorné personifikace amplifikované čínské řešení ještě posiluje. „Zlomyslné a nevděčné jednání ze strany lodi“ Wang Bi intenzifikuje pomocí čtyřznakového idiomu „zapomínat na projevenou laskavost a zpronevěřit se smyslu pro spravedlnost“ 忘恩负义 a překládá jako „to, jak se loď zachovala, bylo opravdu nízké a podřadné, zapomněla na projevenou laskavost a zpronevěřila se smyslu pro spravedlnost“.

Původní formulaci „zdálo se, že je ranilo to, co očividně považovali za...“ Wang Bi konkretizuje na „z jejich hluboce zraněných výrazů bylo jasně vidět, že se domnívali...“. Drobné posuny však nijak nenarušují dominantní humorný prvek citované pasáže, jímž je právě personifikace.

V epizodě *Heathenish instincts of tow-lines* (*Pohanské pudy vlečných lan*, 纤绳的异教徒本性) taktéž z kapitoly IX. se vypravěč rozčiluje nad tím, jak se vlečná lana dokážou sama od sebe zamotat, i když je člověk předtím pečlivě svinul. Připouští však, že mohou existovat čestné výjimky z pravidla:

*There may be tow-lines that are a credit to heir profession – conscientious, respectable tow-lines – tow-lines that do not imagine they are crochet-work, and try to knit themselves up into antimacassars the instant they are left to themselves.* (str. 170)

也许有些有道德、值得尊敬的纤绳，它们很争气，不会幻想自己是纺织品、  
当人们一转背就把自己织成沙发罩子。(str. 171)

Překlad oslabil původní „dělají čest své profesi“ na „usilovně se snaží zlepšovat“ 争气. Dále naturalizuje „háčkování“, specifický druh evropské ruční práce, na obecnější „tkaní“ typické pro Čínu. Wang Bi také nivelizuje „ve chvíli, kdy jsou ponechány o samotě“ na neutrálnější, konkrétněji vyznívající „sotva se lidé otočí“. Původní příznakový slovosled se vsuvkou Wang Bi předělává na neutrální. Uvedená řešení poněkud snižují komický efekt pasáže.

Přátelé se ještě v Londýně rozhodnou, že nepovezou stan, ale pronajmou si loď, která se dá na noc zakrýt plachtou nataženou na železných obloucích. Epizoda *Under canvas* (*Pod plachtou*, 在帆布篷下) z kapitoly X. líčí, jak se železné oblouky během první noci na řece v Jeromeho očích stávají démony. Ti nechtějí sloužit, všelijak se vzpouzejí a škodí:

*They would jump up suddenly, and try and throw us into the water and drown us. They had hinges in the middle, and, when we were not looking, they nipped us with these in delicate parts of the body; and, while we were wrestling with one side of the hoop, and endeavouring to persuade it to do its duty, the other side would come behind us in a cowardly manner and hit us over the head. (str. 194)*

它们一跳而起，把我们都甩到了河里，存心想淹死我们。它们中间有铰链，每当我们移开视线，他们就用这些铰链夹我们身体那些柔弱的部位。当我们和这一侧的铁条摔跤，力劝它就范时，另一侧的铁条会悄悄地从背后发动偷袭，冲我们后脑勺就是一棍子。(str. 195)

V první větě dochází k významovému posunu: v originále se oblouky pouze „snaží“ srazit cestovatele do vody (ale neúspěšně), v čínštině se dočteme „všechny nás srazila do vody s úmyslem nás utopit“. Anglické sloveso *nip* „štípnout“ převádí Wang Bi jako „skřípnout“ 夹. Poměrně obtížný úkol představují „choulostivé tělesné partie“: překlad zde dodává ukazovací zájmeno, „ty měkké partie“, snad aby bylo jasnější, o které části lidského těla se jedná. Wang Bi nivelizuje příznakové vyjádření „usilovali jsme o to přesvědčit ji, aby konala svou povinnost“ (formální sloveso *endeavour* „usilovat“, obvykle znamená nějaké vznešené úsilí) na neutrálnější „silou jsme ji přesvědčovali, aby se podvolila“. Oblouky jsou v originále charakterizovány lidskou vlastností, zbabělostí: „zbaběle se vkradly za nás“. Wang Bi výraz „zbaběle“ nahrazuje příslovečným určením 悄悄地, „tajně“. V překladu tak personifikované tyče ztrácejí zavrženíhodnou zbabělost a spíše se podobají prohnáním válečníkům, kteří „tajně podnikají přepad ze zálohy“.

V epizodě *How to feel virtuous* (Jak získat pocit, že jsme ctnostní; 如何感到高尚宽容) taktéž z kapitoly X. vypravěč uvažuje nad tím, že my lidé jsme ve skutečnosti otroky svých zažívacích orgánů: stačí se dobře najíst a lidská povaha se okamžitě mění k lepšímu. V následující pasáži promlouvá žaludek k mozku a jeho pokyny jsou tu stručně úderné, tu poeticky košaté (podle konkrétní potraviny):

*After eggs and bacon, it says, "Work!" After beefsteak and porter, it says, "Sleep!" After hot muffins, it says, "Be dull and soulless, like a beast of the field – a brainless animal, with listless eye, unlit by any ray of fancy, or of hope, or fear, or love, or life."* (str. 200)

吃了鸡蛋和熏肉，胃说“工作！”吃了牛排和黑啤酒，胃说“睡觉！”

吃了热气腾腾的小松饼，胃说：“变得沉闷吧，放弃灵魂吧，像田地理的牲口 – 那些无脑的动物，呆滞的眼神里找不到一丝幻想、希望、恐惧、爱或是生活的光芒。” (str. 201)

Wang Bi generalizuje tím, že nahrazuje konkrétní reálii *porter* obecnějším výrazem „černé pivo“, zato správně převádí britské *muffins* tak, aby čínský čtenář pochopil, že se nejedná o muffiny dezertní, nýbrž o snídaňové pečivo ve tvaru lívanců (někdy zvané *crumpets*). Anglická květnatá promluva po konzumaci muffinů je velmi nominální, s jediným slovesem v určitém tvaru (*be*), čemuž se čínština vzpírá. Konstrukci *unlit by any ray* „neosvětlený ani (jediným) paprskem“ s příčestím *unlit*, překlad nivelizuje na „nenajdete v nich ani paprsek“. Čínština postrádá ekvivalent pro adjektivum *soulless*, patrně proto Wang Bi volí variantu slovesnou, „vzdej se duše“. Celkově však překlad personifikaci zachovává a tím i komický tón celé pasáže.

Personifikace je jedním z důležitých prostředků, jakými dosahuje román *Tři muži ve člunu* humorného efektu. Wang Bi se s těmito případy celkově vypořádává se ctí, byť jeho řešení často trpí stylovými nivelizacemi.

#### **5.4.7 Nepřímá vyjádření**

Spisovatel často dosahuje humorného efektu pomocí nápaditých nepřímých vyjádření, jež jsou často motivovaná společenskými ohledy a svou povahou se nezřídka blíží eufemismům. Autor se vyhýbá pojmenovávání pravými jmény, vyjadřuje se opisem a nechává čtenáře domyslet si, co se ve skutečnosti děje. Jde tedy o typ humoru, který jednoznačně vyžaduje čtenářovu spoluúčast, což by měl překlad zachovat.

Když naši hrdinové rozeženou deštníkem psí šarvátku vyvolanou Montmorencym, vypravěč komentuje zásah slovy:

*We calmed them with an umbrella.* (str. 82)

我们用一把雨伞喝住了他们。 (str. 83)

V tomto a podobných případech je autorův výběr jazykových prostředků implikujících uměřenost či zdrženlivost nepochybně příznakový. Humorný účinek vytváří inkongruita, napětí mezi situací a jejím vyjádřením: čtenář si s pobavením představuje, jak takové „uklidňování“ deštníkem asi vypadá. Wang Bi překládá „okřikli jsme je deštníkem“. Sloveso 喝 (čteno hè) „hlasitě křičet“ lze použít též v méně běžném významu „umravnit okřiknutím“. Nepřímost vyjádření je tedy zachována, nicméně použití tohoto slovesa vyznění překladu nepatříčně intenzifikuje.

V epizodě *Musings on antiquity* (*Dumání o starožitnostech*, 关于古董的思考) z kapitoly VI. si Jerome vzpomene, že ve svém bytě má nedobrovolně vystaveného porcelánového psa. Pes se nikomu nelíbí, ale bytná se sošky nechce zbavit, protože ji dostala jako dárek. Vzhled oné kuriozity líčí Jerome následovně:

*Its head is painfully erect, its expression is amiability carried to verge of imbecility.* (str. 110)

它脖子僵直，表情和谐得近乎痴呆。 (str. 111)

Místo „přitroublého“ výrazu, který by přímo pojmenovával výraz zvířete, autor užívá květnatější, méně přímočaré, zato však komicky působící spojení „přátelský výraz dohnaný na hranici imbecility“. Wang Biho řešení „výraz přátelský, skoro až idiotský“ významově odpovídá anglickému originálu, byť ho lze považovat za méně expresivní. Shovívavost hodnocení nevábneho vzhledu porcelánového psa překlad oslabuje tím, že na rozdíl od originálu neuvádí, že hlava psa je napřímená „bolestivě“.



V epizodě *The steam launch, useful receipts for annoying and hindering it* (Parník; užitečný návod, jak ho zlobit a jak mu překážet, 汽艇; 打扰妨碍它们的小贴士) z kapitoly XIII. se hlavní protagonista svěřuje, jak z hloubi duše nenávidí parníky, a s přáteli se rádi baví tím, že se jim na řece všemožně pletou do cesty. Kdyby to bylo možné, Jerome by udělal s osazenstvem parníků krátký proces, bohužel se však se minul s dobou:

*I yearn for the good old days, when you could go about and tell people what you thought of them with a hatchet and a bow of arrows. (str. 282)*

我怀念逝去的美好时光，那时候人们可以到处闯荡，并用斧头和弓箭告诉所有你不惯的人你对他们的看法。(str. 283)

Humornost této pasáže vyplývá z kontrastu mezi civilním „řekl bych lidem, co si o nich myslím“ a nástroji, jakých by Jerome pro tento účel použil (zbraněmi se obvykle bojuje a zabíjí, nesdělují se jimi názory). Tento rozměr se Wang Bimu podařilo převést, čínská verze je pouze nepatrně konkrétnější: spojení „říct lidem“ Wang Bi zužuje na „říct všem lidem, které nemáš rád“.

V epizodě *Pleasures of “camping out” on fine nights, ditto on wet nights* (Požitek z táboření pod širým nebem za krásných nocí, dtto za deštivých nocí; 昱光下露营的幸福, 雨天露营的“幸福”) z kapitoly II o stanování v dešti si Jerome povzdechne, že se při večeri dešťová voda dostane téměř do všeho včetně tabáku. Situaci zachraňuje jenom šťastná náhoda, totiž to, že si s sebou výletníci vzali „něco na zahřátí“:

*Luckily you have a bottle of the stuff that cheers and inebriates, if taken in proper quantity, and this restores to you sufficient interest in life to induce you to go to bed. (str. 32)*

所幸还备有一瓶让人快乐和陶醉的玩意，如果喝得适量，可以让你找回对生活足够的兴趣，至少足以让你愿意上床休息。(str. 33)

Jako ekvivalent významově neurčitěho výrazu *stuff*, jenž je zde těžištěm nepřímého vyjádření, Wang Bi zvolil konkrétnější „hračku“ či „věcičku“ 玩意. V dané situaci komicky působící sloveso sloveso *inebriate* „pít nadmíru“, formální synonymum pro *get*

*drunk*, Wang Bi nahrazuje slovesem „opít se“ 陶醉, které rovněž přísluší vyššímu stylu a často se užívá i v přeneseném významu (např. „být opilý štěstím“). Do daného kontextu se tedy toto sloveso hodí. Příznakovou infinitivní vazbu *the interest to induce you to go to bed* Wang Bi rozkládá na dvě věty, čímž ji nivelizuje. Humorné vyznění této pasáže rovněž oslabuje opakování výrazových prostředků se stejným základem (足够, 足以) a dvakrát za sebou použitá teleskopická konstrukce.

Ve dříve zmíněné epizodě *Den se slečnou jako vystřiženou z módního žurnálu* z kapitoly VII. Jerome vypráví, jak si vyjel na lodičce se dvěma sestrami oblečenými do poslední francouzské kolekce, v šatech lahodících oku, avšak naprosto nevhodných pro vyjížděku na vodě. Den vrcholí společným piknikem na říčním břehu, hostům padá jídlo z rukou a jemnocitné slečny se všeho štítí:

*People wanted them to sit on the grass, and the grass was dusty; and the tree trunks, against which they were invited to lean, did not appear to have been brushed for weeks. (str. 128)*

人们请她们坐在草地上，但草地很脏；请她们靠在树干上，但树干明显已有几个星期没被擦洗过。(str. 129)

Wang Bi ruší humorně vyznívající nepřímou originalitu tím, že „zaprášenou“ trávu mění na „špinavou“. U kmenů stromů, které v angličtině „nevypadaly, že by je někdo v posledních týdnech kartáčkoval“, nápadité vyjádření nečistoty sice zůstává, ale je o něco přímočařejší: překladatel pozměnil modalitu tím, že posílil jistotu domněnky volbou příslovce „očividně“ 明显: „stromy očividně několik týdnů nikdo neotíral“.

Když Jerome v epizodě *Výhody sýra jako spolucestujícího* líčí neklid spolucestujících, vkládá jim do úst výhradně výmluvy v podobě nepřímých vyjádření. Nikdo z nich neřekne, že v kupé cosi zapáchá:

*A few moments passed, and then the old gentleman began to fidget.*

*“Very close in here,” he said. “Quite oppressive,” said the man next to him. (str. 58, 60)*

不一会，老绅士坐不住了：“大家挨得太近了。”

“是挺压抑的。”他身边的男人回答道。(str. 59, 61)

Mnohoznačné vyjádření „je tu dost těsno“, čímž starý pán myslí nedýchatelný vzduch prostoupený oděrem sýrů, překladatel nahrazuje spojením s mnohem konkrétnějším významem „všichni jsme na sebe nalepení moc natěsno“, což má za následek oslabení humorného vyznění pasáže. Další Wang Biho replika užívá adjektivum „tísňivý“ či „stísňující“ 压抑. Jeho řešení v podobě spojení „je to tu dost stísňující“ přímo odkazuje na nedostatek místa v kupé, ale zároveň poměrně zdařile implikuje pocit sklíčenosti vyvolaný všeprostupujícím zápachem sýrů.

Velmi komicky působí interakce mezi třemi přáteli a pobudou, který je přišel vyhodit z místa, kde jejich loď právě kotví. Tento rozhovor v epizodě *Blackmailing* (Vydírání, 敲诈) z kapitoly VIII. mistrně demonstruje britské konverzační konvence. Neznámý muž tvrdí, že ho poslal vlastník pozemku, aby cestovatelům sdělil, že neoprávněně vnikli na soukromou půdu. Zeptá se jich, jestli jsou si tohoto faktu vědomi. Naši hrdinové se začnou vytáčet, protože ho považují za obyčejného vyděrače:

*We said we hadn't given the matter sufficient consideration as yet to enable us to arrive at a definitive conclusion on that point, but that, if he assured us on his word as a gentleman that we WERE trespassing, we would, without further hesitation, believe it.* (str. 142)

我们回答说，由于暂未对该问题给予充分考虑，无法就此得出肯定结论，但如果他

以绅士的名义保证我们的确属于非法入侵，我们愿意毫无保留地相信他。(str. 143)

Wang Biho překlad této ukázky je výborně zvládnutý, hlavně díky využití výrazů náležejících k vyššímu rejstříku čínštiny. Vhodně užívá gramatické konstrukce a slovní zásobu z klasického jazyka, jako je spojovací výraz „z důvodu...“ 由于, příslovce 暂未 „stále ne“, formální numerativ 该 či sloveso 给予 „darovat“. Zvolené jazykové prostředky přesně vystihují dikci originálu, humorné vyznění tedy překlad nikterak neoslabuje.

V epizodě *I forget that I am steering* (Zapomínám, že kormidluji; 我忘记了正在掌舵) z kapitoly VI. se Jerome zasní a loď kvůli tomu najede na břeh. „Ztroskotání“ je vyličeeno velkou oklikou:

*The consequence was that we had got mixed up a good deal with a tow path. It was difficult to say, for the moment, which was us and which was the Middlesex bank of the river; but we found out after a while and separated ourselves.* (str. 112)

于是让我们的船和纤道亲密接触了。一时间，我们竟分不清哪一部分是我们的船，哪一部分属于米德尔塞克斯郡的河岸。但过了一阵终于划清两者的界限，与河岸说了拜拜。(str. 113)

Wang Bi mění vtipné „důkladně jsme se promíchali s vlečnou stezkou“ na mnohem přímočařejší „naše loď se dostala do těsného kontaktu s vlečnou stezkou“. Původní opis „na okamžik bylo těžké říct, co jsme my a co middlesexský břeh řeky“ nahrazuje konkrétnější vyjádření „na chvíli jsme překvapivě nedokázali rozlišit, která část je naše loď a která patří k middlesexskému břehu řeky“. Poslední část líčení překlad zlogičťuje a dovysvětluje: stručné „po chvíli jsme to zjistili a rozdělili se“ je rozvedeno na „ale po chvíli jsme konečně dokázali jasně určit hranice obou a řekli jsme říčnímu břehu na shledanou“. Nikoli nepodstatné posuny, která zvolená překladatelská řešení způsobují, vyprávění v této pasáži rozměňují a snižují jeho humorný účinek.

V již dříve zmíněné epizodě *Bludiště v Hampton Courtu* skupina ztracených návštěvníků zjistí, že nikdo z nich nedokáže ukázat na plátku, kde se právě nacházejí. Rozhodují se, co podniknou dál. Harris radí vrátit se ke vchodu a začít s hledáním cesty znova. Jeho družina reaguje následovně:

*For the beginning again part of it there was not much enthusiasm; but with regard to the advisability of going back to the entrance there was complete unanimity.* (str. 118)

“从头开始”没有激起群众的热情，但是“回到入口”的提议得到了一致的拥护。(str. 119)

Originální vyprávění sahá k vysoce šroubovanému vyjadřování a volí výrazy náležející k vysokému rejstříku jazykového stylu: *unanimity* „jednomyslnost“, *advisability* „záhodnost“, *with regard to* „pokud se jedná o“. Použití těchto prostředků navozuje dojem sofistikovaného diplomatického vyjadřování či politického jednání na vysoké úrovni, na němž se projednávají důležité návrhy. Humor je generován právě touto inkongruitou, tedy kontrastem použitých jazykových prostředků a triviálního kontextu: všichni chtějí zpátky ke vchodu, ale už moc nemají chuť začít procházet celým labyrintem znova. Wang Bi komplikované vyjadřování originálu výrazně zjednodušuje: formulace „ta část [návrhu] začít znova nevzbudila moc nadšení“ je nahrazena prostým „začít znova, to nevyvolalo skupinové nadšení“; „pokud se jedná o záhodnost návratu ke vchodu“ se mění na stručný „návrh vrátit se ke vchodu“.

Tyto posuny mají za následek výrazné oslabení humorného efektu.

Následující úryvek líčí nehodu při koníčkování, která je součástí epizody *Towers and towed* (*Ti, co táhnou, a ti, co se vezou*; 拉纤和船上的人) z kapitoly IX.

Lod' letí po hladině, tažená silným koněm, pak ale kormidelník zatáhne za špatné lano a plavidlo ve velké rychlosti narazí do břehu:

*Two men, a hamper, and three oars immediately left the boat on the lardboard side, and reclined on the bank, and one and a half moments afterwards, two other men disembarked from the stardboard, and sat down among boat hooks and sails and carpet-bags and bottles. The last man went on twenty yards further, and got out on his head. (str. 178)*

Two people, 1 food basket, 3 oars flew from the left side of the boat, scattered on the bank. After a half moment, two other people flew from the right side of the boat, landing among boat hooks, sails, travel bags and glass bottles. One person followed the boat further for 20 paces, then flew out, with a graceful head-down posture.

(str. 179)

Komický efekt originálu vzniká volbou spíše neutrálních statických sloves, které „protiřečí“ mohutnosti nárazu: *left the boat* „opustili loď“, *reclined on the bank* „ulehli na břeh“, *disembarked* „vylodili se“, *sat down* „sedli si“, *went on* „pokračoval“, *got out* „vystoupil“. Oproti tomu překlad volí expresivní slovesa dynamická: „vyletět“ 飞出, „rozplácnout se“ 铺散, „narazit na pevninu“ 着陆. Navíc repertoár sloves v překladu je chudší: „vyletět“ i „narazit na pevninu“ užívá Wang Bi opakovaně. Překlad nezachovává inkongrunitu (tedy rozpor mezi čtenářovým očekáváním a volbou „nepatřičných“ sloves), čímž do značné míry neutralizuje humorné vyznění celé pasáže. Groteskní situace je zachována, nápaditost jejího vyličení a tím i humorné vyznění se však z větší části ztrácí, byť se překladatel pokusil o malou kompenzaci humoru v podobě příznakového spojení „nádherně narazit“ 优美着陆.

V epizodě *A peaceful dog* (*Pokojný pes*, 一条安静的狗) z kapitoly XIII. cestovatelům dojde pitná voda, nakonec se rozhodnou nabrat si na čaj vodu z Temže. V tu chvíli však uvidí připlouvat psa:

*Harris and I followed his gaze, and saw, coming down towards us on the sluggish current, a dog.*

*It was one of the quietest and peace fullest dogs I have ever seen. I never met a dog who seemed more contented – more easy in its mind. It was floating dreamily on its back, with its four legs stuck up straight into the air. It was what I should call a full-bodied dog, with a well-developed chest. On he came, serene, dignified and calm, until he was abreast of our boat, and there, among the rushes, he eased up, and settled down cosily for the evening. (str. 288)*

我和哈里斯顺着他的视线望去，只见顺着缓缓的水流漂来一只狗 – 我这辈子看到过最安宁、最友好的狗。没有哪只狗能比它更满足、更轻松。它仰躺着梦幻般地漂来，四条腿笔直地指向天空。我应该管它叫四肢饱满、胸膛结实的狗。它越来越近了，表情安宁威严、不慌不忙，一直漂到和我们船平行的地方，在水草丛中减缓速度，舒服地安顿下来准备过夜。(str. 289)

V celém dlouhém, poeticky laděném odstavci není přímo řečeno, že se jedná o psí zdechlinu, byť toto naznačuje zmínka, že pes plul na zádech a nohy mu trčely do vzduchu. Komický efekt posilují „pokojné“ přívlastky: zdechlina je „tichá“ a „mírumilovná“. K stejnému účinu slouží příslovečná určení, pes se „zasněženě“ vznáší po hladině, loď tří přátel míjí „vážně, důstojně a poklidně“, aby se nakonec „pohodlně uložil na noc“ do rákosí na břehu řeky. Nafouklost zdechliny je pak vystižena půvabnými eufemismy: pes byl „pěkně rostlý“ a s „dobře vyvinutým hrudníkem“.

Překlad této pasáže jazykové bohatství originálu zplošťuje, na vině je nedostatečná synonymická rozrůzněnost: v pasáži se několikrát opakuje sloveso „plynout“ 漂 a adjektivum „poklidný“ 安宁. Dochází také k nivelizaci stylu. Literární slovoslednou inverzi *on he came*, jež líčení ozvláštňuje a dodává nádech čehosi vznešeného, Wang Bi překládá zcela neutrálním „byl stále blíž“ 越来越近. Velmi formální výraz *abreast* „bok po boku“ překlad nahrazuje běžným výrazem, „paralelně“ či „rovnoběžně“ 平行. Je zřejmé, že prvky vysokého stylu, neadekvátního dané situaci, jedinečným způsobem přispívají k humornému účinku pasáže a na jejich funkční převod by tedy překladatel neměl rezignovat. Pokud jde o další drobné posuny, Wang Bi konkretizuje „zvolnil“ na „zpomalil rychlost“ 减缓速度, naopak generalizuje „s lehkou myslí“ na „uvolněný“ 轻松. Zdařilým řešením je naopak idiom „beze spěchu“ 不慌不忙 jako ekvivalent adjektiva „klidný“.

S odkazem na výše uvedené pasáže lze konstatovat, že Wang Bi výrazně tíhne ke konkretizaci nepřímých vyjádření. Jeho řešení originál často rozmělní a čtenáři příliš pomáhají, čímž jej ovšem připravují o potěšení ze „spoluúčasti“ na humorném vyznění. Pokud originál vytváří humorné napětí mezi povahou situace a jazykem, jakým je vyprávěna, překladatel by měl hledat stylově adekvátní prostředky, které by zajistily zachování komického efektu. Toto se Wang Bimu ne vždy daří.

#### 5.4.8 *Intelektualizace*

Jak uvádí Levý (1971: 149), úkolem překladatele je text interpretovat a učinit ho srozumitelným pro čtenáře. Překladatelé ovšem někdy při plnění svého úkolu zacházejí příliš daleko, mají tendenci dovysvětlovat náhlé zvraty ve vyprávění a text zlogičtují: explicitují logické vztahy mezi myšlenkami (například přidáním spojek) tam, kde nejsou v původním textu vyjádřeny, nebo dodávají informace. Tento jev nazývá Levý „intelektualizací“. Následující ukázky představují vybrané případy intelektualizace ve Wang Biho překladu románu *Tři muži ve člunu*.

V epizodě *Instructive observations on carved oak and life in general* (*Poučné postřehy k otázce vyřezávaného dubu a života všeobecně*, 雕花橡木引发的人生思考) z kapitoly VI. se vypravěč zmiňuje o majiteli domu, kterého skličovaly vzácné obklady z vyřezávaného dubového dřeva, a proto je nechal za drahý peníz zakrýt obyčejnými tapetami. Jerome jeho pohnutkám rozumí:

*Carved oak is very pleasant to look at, and to have a little of, but it is no doubt somewhat depressing to live in, for those whose fancy does not lie that way. It would be like living in a church.*  
(str. 104)

雕花橡木确实让人赏心悦目，但只适合偶尔欣赏，真要天天把它围住，若非嗜其如命的人，免不了变得郁郁寡欢，因为感觉就好像住在教堂里一样。(str. 105)

Vidíme, že Wang Bi explicituje syntaktické vztahy a pasáž tak zlogičtí. Překladatel dodává, že člověk „v obležení“ vyřezávaného dubu se bude cítit sklíčeně, protože bude mít pocit, že bydlí v kostele (vztah příčinnosti si čtenář originálu musí domyslet, což přispívá k humornému efektu).

V epizodě *Člověk, který nemá rád hroby, ani rakve, ani lebky* starý kostelník nemůže pochopit, že si Jerome nechce prohlédnout „jeho“ poklady:



*He was bewildered for a moment. He rubbed his eyes, and looked hard at me. I seemed human enough on the outside: he couldn't make it out. (str. 134)*

他一时间缓不过神来，揉了揉眼睛，仔细盯着我看，但我的外表明明是人而非鬼，他被弄糊涂了。(str. 135)

Wang Bi v tomto případě vytváří jediné souvětí ze tří kratších celků, které jsou na sebe v originále napojeny volně, a dodává odporovací poměr: „dlouho se na mě pozorně díval, ale zdál jsem se mu jako člověk a ne jako duch, což ho zmátlo“. I toto zlogičtění pochopení textu příliš ulehčuje.

Překlad někdy explicituje časovou a logickou posloupnost dějů. Například v epizodě *Oběť jednoho sta a sedmi fatálních nemocí* je rozpoložení vypravěče poté, co prolistoval lékařskou knihu, vyjádřeno následovně:

*I had walked into that reading room a happy, healthy man. I crawled out a decrepit wreck. (str. 4)*

走进阅览室的时候，我是一个快乐健康的人，爬出来的时候已是衰弱垂死了。(str. 5)

Dvojici vedle sebe položených vět bez explicitního vyjádření časových vztahů překlad nahrazuje neobratně vystavěným časovým souvětím: „Když jsem vešel do čítárny, byl jsem šťastný a zdravý člověk, ale když jsem se vyplazil ven, už jsem byl na smrt nemocný“. Na tomto místě by stálo za to zvážit rozrůznění jazykových prostředků, protože se Wang Bi opakuje volbou časové konstrukce s ...的时候 i slovesa 是 a originál tím nivelizuje. Uvedené nedostatky by se daly odstranit například takto: 走进阅览室时，我是一个快乐健康的人，爬出来的我已变成了衰弱垂死的病秧子。

Překladatel by neměl udělat za čtenáře veškerou práci, obzvlášť v humoristické literatuře, kde zapojení čtenářovy představivosti mnohdy bývá podmínkou humorného vyznění. Intelektualizace jde často ruku v ruce s amplifikací, která mívá za následek rozmělnění a tím i oslabení komického efektu cílového textu.

Tento jev vidíme v epizodě *Výhody sýra jako spolucestujícího*, kde vypravěč líčí, jak Jeromeho smradlavé sýry splášily koňský potah drožky:

*We turned a corner. There, the wind carried a whiff from the cheeses full on to our steed. (str. 58)*

我们转过拐角时，意外发生了：由于转弯，风向一变，一缕夹着奶酪气息的风结实地扑到我们这匹战马的脸上。(str. 59)

Překlad dodává, že „došlo k nehodě“, protože se „následkem odbočení změnil směr větru“. Prostý „závan od sýrů“ je nahrazen opisnějším spojením „závan větru nesoucí aroma sýrů“. Humorné vyznění epizody je negativně poznamenáno dovysvětlováním.

Na nádraží drožkář nemůže zběsilý úprk svého oře vůbec zastavit:

*It took two porters as well as the driver to hold him at the station (str. 58)*

到达车站后，车主请了两名搬运工帮忙，三个人齐心合力才降伏了这匹战马 (str. 59)

Wang Bi originál amplifikuje a zlogičťuje: „Poté, co dorazili na nádraží, drožkář si zavolal na pomoc dva nosiče, ti tři spojenými silami teprve dokázali onoho válečného oře zkrotit“. Pro humorné vyznění originálu není podstatné, jak se na scénu dostali dva nosiči, zmíněn není ani příjezd na nádraží. Jeromeho úsporný styl nejenže dodává vyprávění spád, ale nechává též čtenáři prostor k tomu, aby si sám komičnost celé situace představil.

Ve vlaku se Jeromeho spolucestující snaží přijít na to, odkud záhadný zápach vychází:

*Then they both began sniffing, and at the third sniff, they caught it right on the chest, and rose up without another word and went out (str. 60)*

接着两人都开始吸鼻子，吸到第3下的时候，发现味道正是我的箱子散发出来的，一言不发地站起来就走了。(str. 61)

Překladatel mění idiomatické spojení „uhodili hřebík na hlavičku“ na „přišli na to, že se odér line právě z mého zavazadla“. Také zde vysvětlení eliminující náznakovost originálu čtenáři nepatříčně usnadňuje pochopení situace a připravuje jej o humorný účinek.

Podobně Wang Bi postupuje v epizodě *Pleasures of “camping out” on fine nights, ditto on wet nights* (Požitek z táboření pod širým nebem za krásných nocí, dtto za deštivých nocí; 昱光下露营的幸福, 雨天露营的“幸福”) z kapitoly II, kde vypravěč barvitě a s humornou nadsázkou líčí nesnáze výletníků, kteří se za deštivé noci snaží postavit stan. Ten se nakonec zbortí na hlavu spáčů:

*Your first impression is that the end of the world has come; and then you think that this cannot be, and that it is thieves and murderers, or else fire, and this opinion you express in the usual method. (str. 32)*

va的第一反应是以为世界末日业已降临; 接着, 你觉得不现实, 转而怀疑来了小偷强盗或是发生了火灾, 所以你用人类常用的方法表达这一观点——你大呼救命。 (str. 33)

Wang Biho verze je mnohem detailnějším líčením než originál. Doplnjuje slovesa a spojovací výraz: „poté si myslíš, že to není možné, pak máš zase podezření, že přišli zlodějčci a velcí zloději nebo došlo k požáru“. Závěr je pozměněn explicitním uvedením toho, jakou „obvyklou metodou“ se člověk v dané situaci vyjádřuje: „nahlas volá o pomoc“. Originál toto nechává na čtenáři, nedorěčenost využívá jako prostředek generující humorný účinek.

Pro Jeromeho autorský styl je charakteristické nejen kladení vět vedle sebe, aniž by byl explicitně vyjádřen jejich vzájemný vztah. V jeho vyprávění rovněž často nalézáme komplikovaná a dlouhá, často podřadná souvětí s větším počtem vztažných vět. Wang Bi se nejednou uchyluje k dělení takových souvětí na kratší celky, občas si pomůže zlogičtěním pomocí adice (tj. dodání informace). Názorný příklad poskytuje již výše zmíněná historka o stanování v dešti :

*Meanwhile the third man, who has been baling out the boat, and who has spilled the water down his sleeve, and has been cursing away to himself steadily for the last ten minutes, wants to know what the thundering blazes you’re playing at, and why the blarmed tent isn’t up yet. (str. 30)*

与此同时第三个人在将穿遮起来，雨水顺着他的袖子往下淌，10分钟来他一直在不停地哭骂着。帐篷倒塌的巨响，让他很想知道是你们在耍什么杂技，而且为什么该死的帐篷到现在还没立起来。(str. 31)

Wang Bi z dlouhého souvětí dělá dvě kratší. Překlad vypouští kletbu *thundering blazes* „u sta hromů“, čímž ubírá textu na expresivitu, a naopak vkládá „hlasitou ránu bortícího se stanu“, kvůli níž chce třetí muž vědět, co to jeho kamarádi vyvádějí. Čtenář originálu si musí domyslet, co přesně se během stavby stanu asi přihodilo, že to přitáhlo pozornost třetího kamaráda. I toto zlogičtění má za následek oslabení humorného vyznění.

Občas dochází k tomu, že překladatel pokazí vtip založený na implicitnosti tím, že ho vysvětlí. Například v epizodě *Bludiště v Hampton Courtu* Harrisovi vůbec není do smíchu. Nejenže sám (navzdory plánu) zabloudil, ale ztratil i ostatní návštěvníky, kteří na něj spoléhali jako na svou poslední naději. Na konci své historky však prohlašuje, jak se mu v bludišti líbilo (soudě dle kontextu, myslí to ironicky):

*Harris said he thought it was a very fine maze, so far as he was a judge; and we agreed we would try to get George to go into it, on our way back.* (str. 120)

哈里斯说，他认为那是一个十足的迷宫。我们决定，返程时争取骗乔治进去走走。(str. 121)

Proč Jerome s Harrisem chtějí „dostat“ do bludiště George? Samozřejmě proto, aby se mu mohli vysmát a pobavit se na jeho účet, až se v bludišti zamotá. Wang Bi jako by se bál, aby skryté nečestné pohnutky Jeromeho s Harrisem neušly čtenáři, a proto mění obecnější sloveso *get* na jednoznačnější 骗 „podvést“ („budeme se snažit podvodem [přinutit] George, aby tam vlezl“).

Se zlogičťováním souvisí také tendence k „opravování originálu“. Opravy zdánlivých významových nesrovnalostí mohou mít pro vyznění překladu ještě vážnější dopad než zlogičťování. Uveďme několik příkladů tohoto pochybení.

V epizodě *Týden nad vzdouvající se hlubinou* se Jerome snaží odhalit podvodníka, který se vychloubá svými námořnickými dovednostmi, a přitom trpí mořskou nemocí. Připomene mu plavbu do Yarmouthu, jíž se čirou náhodou stal očitým svědkem. Ani to ale „námořníka“ nevyvede z míry:

*“Oh, ah – yes,” he answered, brightening up, “I remember now. I did have a headache that afternoon. It was the pickles, you know.”* (str. 20)

“噢，嗯 – 是啊，”他茅塞顿开，“我记起来了。那天下午我确实挺难受的。

要知道都怪泡菜。” (str. 21)

Aby našeho hrdinu nemohl nikdo obvinít ze lži, pečlivě si vybírá bolest hlavy, která s mořskou nemocí ani vzdáleně nesouvisí. Jádrem vtipu zde spočívá v nelogicky znějící „bolesti hlavy“, tu však Wang Biho verze vypouští. Wang Biho obecnější řešení „to odpoledne mi opravdu nebylo dobře“ lze chápat jako poukaz na žaludeční nevolnost, ta je však v daném kontextu něčím naprosto běžným a komický efekt tedy mizí.

V epizodě *Postarší hlava rodiny* větší obraz teta Marie doufá, že až bude strýc příště vykonávat drobné práce, nechá ji odjet na návštěvu k matce:

*Aunt Maria would mildly observe that, next time Uncle Podger was going to hammer a nail into the wall, she hoped he'd let her know in time, so that she could make arrangements to go and spend a week with her mother while it was being done.* (str. 45)

玛利亚姨妈温和地说，下次波杰老叔要往墙上钉钉子的话，最好提前告诉她，让她有时间备好行李，在整个施工期间都住回娘家去。(str. 46)

Komický efekt originálu vytváří absurdně vyznívající přání tetičky: chce strávit u matky raději celý týden, než aby musela být přítomna strýcovým přípravám a provedení banálního úkonu, jakým je zatlučení hřebíku. Wang Biho překlad nahrazuje konkrétní časový údaj „týden“ neurčitě vyznívajícím spojením „na celou dobu práce“ (pravděpodobně se mu zdá nelogické, že by teta kvůli zatlučení hřebíku chtěla odjet na celý týden, a proto konkrétní časový údaj generalizuje).

Právě v absurdně dlouhé době tetiny návštěvy u matky však spočívá vtip originálu, a proto by ji měl překlad zachovat.

Výše citované pasáže dokládají, že tendence k intelektualizaci představuje pro překlad humoristické literatury značný problém. Čtenář originálu si musí často domýšlet a zapojit svou představivost, Wang Biho překlad však místy zlogičťuje natolik, že svému publiku výrazně ulehčuje pochopení situace a oslabuje tak komický efekt. Někdy také překladatel opravuje zdánlivé významové nesrovnalosti v původním textu, čemuž by se měl vyhnout. Právě v nich totiž často tkví humorné vyznění, které se tím ztrácí.

#### 5.4.9 Historické anekdoty a reálie

Další typ humoru zastoupený v románu *Tři muži ve člunu* vychází z národně-dobové specifičnosti některých motivů, je tedy vázaný na dějiny a kulturu země výchozího textu. Jeho správné pochopení i ekvivalentní převod se proto neobejdou bez hlubší znalosti britských reálií.

Již bylo zmíněno, že Jeromeho vyprávění často prezentuje historická fakta zábavnou formou, přičemž kombinuje složku informativní a komickou. Například v epizodě *Henry VIII. and Anne Boleyn* (*Jindřich VIII. a Anna Boleynová*, 亨利八世和安妮·博林) z kapitoly XII. zmiňuje vypravěč místa, na nichž se tudorovský panovník dvořil své budoucí druhé manželce. Když Jindřich s Annou někoho potkají, vždy předstírají, že na sebe narazili pouhou náhodou. Kolemjdoucí se (neúspěšně) snaží na čas zmizet, aby se na jejich okaté námluvy nemuseli dívat:

*And when they reached St. Albans, there would be that wretched couple, kissing under the Abbey Walls. Then these folks would go and be pirates until the marriage was over.* (str. 244)

当他们赶到圣阿尔班，在修道院墙脚下接吻的不正是那对可恶的一对儿吗？所以这些人只好去当海盗，直到这段婚姻结束才敢回来。(str. 245)

Historická anekdota získává humorný podtext pomocí nadsázky, že se kolemjdoucí raději stanou piráty, než aby přihlíželi dvoření milenců. Wang Biho řešení je sice amplifikované (*until the marriage was over* → „odvážili se vrátit až tehdy, když to manželství skončilo“), ale přirozené a idiomatičké. Místo vazby *there would be* Wang Bi kreativně volí řečnickou otázku, která jeho verzi dodává na živosti.

Když tři přátelé vyráží z Kingstonu, Jerome vypráví anekdotu o tom, jak byl anglosaský král Edwy/Eadwig přistižen *in flagranti* svatým Dunstanem, když se vykradl z korunovační oslavy strávit pár intimních chvil se šlechtičnou Elgivou:

*How poor weak-minded Edwy must have hated Kyningestun! The coronation feast had been too much for him. Maybe boar's head with sugar-plums did not agree with him (it wouldn't with me, I know), and he had had enough of sack and mead.* (str. 100)

懦弱的英王爱德华想必恨透了金斯顿。那晚的加冕盛宴肯定让他感到难以消受。可能是填满蜜糖果脯的猪头不合他的胃口(反正我是不爱吃),也可能怪他喝了太多葡萄酒和蜂蜜酒。(str. 101)

Z překladu vypadl *Kyningestun*, historický název Kingstonu z anglosaských dob, je tedy ochuzen o historickou zajímavost (těžko soudit, zda a jak by bylo možné tento prvek do čínštiny převést). Wang Bi generalizuje „švestky v cukru“ na „kandované ovoce“ 蜜糖果 a nivelizuje úvodní zvolací větu. Příliš se nezdařil překlad komické poznámky v závorce: místo ekvivalentního „já vím, že mně by [kančí hlava nadívaná švestkami v cukru] nesedla taky“ se čínský čtenář dočte: „já ji ostatně taky nemám rád“. To může vyvolat mylný dojem, že jde o pokrm, s jehož požíváním má hrdina vlastní zkušenost (kančí hlava se už v 19. století pravděpodobně nejedla, spíš šlo o tradiční jídlo starých Anglosasů). Celkově v této pasáži sice pozorujeme mírné oslabení humorného efektu, úplně však nezaniká.

Autor vkládá střípky mnoha historických zajímavostí do kapitoly VIII. a shrnuje je do drobné epizody pod názvem *Some useless information* (*Pár užitečných informací*, 一些闲话).<sup>26</sup> Líčí, které slavné osobnosti se zastavily či pobývaly v městečku Walton, mezi něž kromě Julia Caesara či královny Alžběty I. patřili také významní parlamentaristé z doby anglické občanské války (1642-1651):

*Cromwell and Bradshaw (not the guide man, but the King Charles's head man) likewise sojourned here. They must have been quite a pleasant little party, altogether.* (str. 162)

克伦威尔和布拉德肖 (不是那个引路人, 而是查尔斯一世的护卫队长) 都曾在此小住。

幻想一下这几个人聚到一起得场景, 可有好戏看啊! (str. 163)

Vtip spočívá v originálních vyjádřeních *guide man* a *head man*. *Guide man* odkazuje na slavné Bradshawovy průvodce, v 19. století velmi populární, ekvivalent „průvodce“ 引路人 je tedy adekvátní. Problém však nastává u *head man*: toto slovní spojení totiž

26 Je zajímavé, že Novák i Wang Bi se v názvu této epizody odchylují od originálu: Novák chápe název ironicky a překládá ho podle své interpretace, zatímco Wang Bi zobecňuje a epizodu převádí jako *Několik náhodných poznámek* (expresivní *useless* úplně vynechává).



v žádném případě neznamena „Karlův kapitán stráží“ (jak ho vykládá Wang Bi), ale „ten s Karlovou hlavou“. Autor zde naráží na soudce Johna Bradshawa, neochvějného přívržence Olivera Cromwella, který vynesl rozsudek smrti nad králem Karlem I. a byl proto zodpovědný za Karlovu popravu. Wang Bi tedy přemísťuje Bradshawa do opačného tábora, a proto také překládá zbytek pasáže jako „Představte si tu scénu, kdyby se těch několik lidí shromáždilo na jednom místě; to by byla ale podívaná!“ (což by asi opravdu byla, kdyby se ve Waltonu znesvářené strany opravdu setkaly). V originále však autor pouze ironicky konstatuje, jaká to musela být „příjemná malá společnost“, a dělá si tak legraci z drsné pověsti puritánských parlamentaristů.

Ve waltonském kostele je k vidění mimo jiné tzv. uzda pro drbny, vynalézavý mučící nástroj, jímž se ve středověku trestaly čarodějnice, klepny a svárlivé ženy:

*There's an iron scold's bridle in Walton Church. They used these things in the ancient days for curbing women's tongues. They have given up the attempt now. I suppose iron was getting scarce, and nothing else would be strong enough.* (str. 162)

在沃尔顿教堂有个铁制的“恶妇的马勒”。古时候他们用这种类似套马头的马勒一般的玩意拴住女人的舌头。现在这种做法已失传。我想，大概是因为铁越来越稀有，其他材料又不够坚硬吧。(str. 163)

Z Wang Biho překladu této pasáže je patrné, že provedl důkladnou rešerši, aby zjistil, jak „Scoldova uzda“ (jak je někdy nepřesně označována) fungovala: ženám se upevnila na hlavu železná konstrukce a výstupek na přední straně stlačoval jazyk dolů, aby oběti znemožnil mluvit. Mučící nástroj Wang Bi v čínštině nazývá opisně „koňská uzda pro zlé ženy“. Původní vyjádření „ve starých dobách tyhle věci užívali, aby udrželi na uzdě ženský jazyk“ překlad konkretizuje a vysvětluje: „ve starých dobách používali tuto hračku podobnou uzdě nasazené na koňskou hlavu, aby svázali ženám jazyk“. Vysvětlivka je v tomto případě na místě, protože čínský čtenář evropské způsoby mučení pravděpodobně znát nebude a této historické anekdotě by jinak neporozuměl.

Originál říká, že „nyní už tento pokus vzdali“ (tj. autority se snažily šíření klepů zamezit, ale už se jim to zkrátka nedaří), Wang Bi volí o něco neutrálnější „nyní už je tato metoda ztracena“. Velmi výstižné je však Wang Biho řešení humorného závěru tohoto úryvku, kde si vypravěč dělá legraci, že k mučení uzdou už se nepřistupuje, protože dochází železo a žádný jiný materiál na zkrocení ženského jazyka nestačí. Komický efekt této anekdoty je tedy zachován.

Do kategorie kulturně specifického humoru založeného na reáliích patří rovněž motiv nepochopení v epizodě *How Harris sings a comic song* (*Jak Harris zpívá kuplety*, 哈里斯演唱滑稽歌曲) taktéž z kapitoly VIII., kde Harris oznámí, že bude zpívat píseň soudce z operety *Pinafore* „H. M. S. Zástěrka“.

Nevědomky však míchá dohromady dvě písně z různých operet a nemůže se shodnout s pianistou. Pianista hraje píseň soudce z operety *Trial by Jury* „Přeličení před porotou“, Harris ale začne zpívat něco jiného:

*Harris, commencing singing at the same time, dashes off the first two lines of the First Lord's song out of "Pinafore".* (str. 148)

这时, 哈里斯却开口了, 脱口而出的是《背心裙》里首席大臣的前两句唱词。(str. 149)

Wang Bi tento úryvek naturalizoval: *First Lord* překládá výrazem „první ministr“ 首席大臣, který evokuje čínský císařský dvůr a císařova hodnostáře či ministra. V operetě *Pinafore* z námořnického prostředí ovšem žádný dvorský hodnostář nevystupuje, titul *First Lord* přísluší prvnímu lordu admirality. Harris tedy v originále zpívá „admirálovu“ píseň ze „Zástěrky“.

Je poněkud matoucí, že u následného výskytu písně Wang Bi převádí „prvního lorda admirality“ o něco přesněji opisným spojením „vysoký generál námořnictva“ 海军上将 (str. 151). Překladatel volí odpovídající výraz až v následující pasáži, v níž se Harris dostane k admirálovu refrénu:

*Till now I am the ruler of the Queen's navee.* (str. 152)

现在终于成为了女王陛下的海军统帅。(str. 153)

Teprve v tomto okamžiku se čtenář překladu dovídá, že „první lord admirality“ a „vrchní velitel královna námořnictva“ jsou jedna a tatáž osoba.

Když se pianista po chvíli přizpůsobí, Harris se nečekaně vrátí k písni soudce a nedorozumění pokračuje k velkému pobavení přítomného obecenstva:

HARRIS:       *“When I was young and called to the Bar.”* (str. 150)

哈里斯:       “当我年轻的时候，去酒吧。” (str. 151)

To, že Harris sklouzl zpátky k písni soudce, naznačuje verš „když jsem byl povolán do advokátní komory“, tj. „stal jsem se advokátem“. Wang Bi opomíjí významový rozdíl mezi *the Bar* „advokátní komora“ (psáno s velkým písmenem) a běžným *bar* „hospoda“, překládá nesmyslně jako „když jsem šel do hospody“. Čínskému čtenáři tím pádem nedojde, proč se Harrisovo publikum směje: na mladíkovi, který jde do hospody, není nic směšného ani absurdního.

Výše uvedené posuny, způsobené neznalostí, oslabují humorné vyznění epizody a narušují logiku vyprávění. Humor trpí také tím, že se Wang Bi nepokouší zveršovat písně, které Harris předvádí. Pro srovnání lze uvést řešení, které volí Novák (1975: 91-92). Volnější český překlad pracuje s rýmem a je celkově velmi nápaditý: <sup>27</sup>

HARRIS:       *Když jsem byl mlád*  
                  *a udělal doktorát...*  
  
                  *Když jsem byl mlád, pracoval jsem v potu tváři*  
                  *coby poskok v advokátní kanceláři*  
  
                  *(Zpívá):*  
  
                  *A nyní hejsa hejsa hejsa hejsa hejsasá*  
                  *mě pánem svého loďstva jmenovala královna*

27 Funkčnost tohoto převodu dokazuje Horníčková nahrávka ze 70. let (zmíněná v úvodu této práce), v níž oblíbený herec imituje Harrisův zpěv. Celou scénku načetl Horníček tak mistrovsky, že skutečně připomíná divadelní výstup.

Do oblasti převodu reálií spadá i zvláštní případ, kdy si překladatel velmi pravděpodobně vyložil běžné, bezpříznakové vyjádření jako historickou aluzi. Na konci kapitoly I. pes Montmorency vyjadřuje svůj nesouhlas s plánem tří přátel vydat se na řeku:

*The only one who was not struck with the suggestion was Montmorency. He never did care for the river, did Montmorency.* (str. 22)

这个建议唯一没法打动的是蒙特莫伦西，它从不喜欢河流，不像与它同名的那位将军。  
(str. 23)

Tento úryvek svědčí o Wang Biho zaujetí pro zachování reálií: překladatel patrně při rešerši narazil na osobnost generála Françoise de Montmorencyho (1530-1579), francouzského vyslance u Alžběty I., jehož jméno se shoduje se jménem Jeromeho mazlíčka. Je ovšem pravděpodobnější, že se zde jedná o konstrukci gramatickou, tzv. tázací dovětek (*question tag*): otázka „Montmorencyho řeka nikdy nezajímala, že?“ se odstraněním otazníku proměnila v lakonické povzdechnutí „Montmorencyho však řeka nikdy nezajímala, že“.

Kulturně-specifický humor je velmi obtížnou překladatelskou výzvou, protože překladatel musí disponovat rozsáhlými znalostmi o výchozí zemi. Čím vzdálenější kultura, tím větší rozdíl v čtenářských presupozicích je nutné vyrovnat. Celkově lze konstatovat, že Wang Bi sice provádí důkladné rešerše a klade velký důraz na referenční funkci díla, ale i tak se místy dopouští faktografických chyb.

Převod epizody *Jak Harris zpívá kuplety* i řady jiných epizod dokládá, že Wang Bi mnohdy překládá příliš věrně a bojí se od originálu odchýlit i v případech, kdy je třeba substituovat, neboť humorný prvek nelze zachovat za použití pouhého denotátu. Wang Biho verze někdy postrádá nápaditost a jazykovou tvořivost, již naopak vyniká Novákův český překlad (což ukazují např. veršované pasáže, kde se Novákovi podařilo vymyslet ekvivalentní rýmy).

## 5.5 Celkové hodnocení

V předchozí části práce jsme podrobně okomentovali, jak se Wang Bi vyrovnal s převodem vybraných literárních prostředků, jimiž Jerome Klapka Jerome dosahuje komického efektu. Nyní se pokusíme o stručné zhodnocení překladu jako celku.

V textové analýze románu jsme zmínili, že překlad pečlivě nakládá s reáliemi (míry, váhy, měna, transkripce místních názvů, jmen historických osobností) a snaží se čtenáři přiblížit vzdálenou výchozí kulturu. Důkladný přístup k reáliím patří mezi přednosti Wang Biho překladu, jak vidíme například v tomto úryvku:

*Warwick, the king-maker, rests there, careless now about such trivial things as earthly kings and earthly kingdoms; and Salisbury, who did good service at Poitiers. (str. 268)*

国王拥立者沃里克长眠于此，估计他如今再也不关心俗世的国王或者王国这种无足轻重的东西了。曾在普瓦捷立下赫赫战功的索尔兹伯里同样安葬在这里。(str. 269)

Autor informuje o místě posledního odpočinku dvou slavných osobností: významného vojevůdce z doby Stoleté války Thomase Montagua (1388-1428), markýze ze Salisbury, a Edwarda Warwicku z rodu Plantagenetů (1475-1499), jenž zasáhl do nejvyšších pater anglické politiky za vlády Richarda III. a Jindřicha VII. Překladatel si očividně ověřil transkripci osobních jmen i názvu města, protože užívá jejich zavedenou podobu.

Zde narážíme na rozdíl v presupozicích výchozího a cílového čtenáře. Každý průměrně vzdělaný Angličan bude znát bitvu u Poitiers z období Stoleté války (1337-1453), ale čínskému publiku původní vyjádření „Salisbury vykonal u Poitiers dobrou službu“ nejspíš nic neřekne, což si Wang Bi uvědomuje. Proto zcela správně pomocí idiomu „působivé válečné zásluhy“ 赫赫战功 konkretizuje podobu této „dobré služby“, kterou Salisbury své zemi prokázal. U zmínky o Edwardu Warwickovi Wang Bi pomocí substantivizační konstrukce s 者 zdařile převádí jeho přezdívkou *kingmaker* „tvůrce králů“, vhodný je také idiom „nepodstatný“ či „nicotný“ 无足轻重 jako překladový protějšek adjektiva *trivial*.

Pečlivě převedená je také pasáž následující, v níž vypravěč uvádí, že v městečku Marlow kdysi pobýval známý básník Percy Bysshe Shelley (1792-1822):

*It was while floating in his boat under the Bisham beeches that Shelley, who was then living in Marlow (you can see his house now, in West street), composed "The Revolt of Islam".* (str. 268)

雪莱当年住在马洛时 (如今你可以在西街看到他的故居), 正是泛舟飘荡在必沙姆岸边的山毛榉树下, 写下了著名长诗《伊斯兰的反叛》。(str. 269)

I zde se Wang Bi přesně drží zavedené překladatelské tradice u místních názvů, jmen osobností a titulů literárních děl. K Shelleyho *Revolt of Islam* „Vzpouřa islámu“ dodává vnitřní vysvětlivku „slavná dlouhá báseň“ 著名长诗, aby čínskému čtenáři dílo přiblížil. Wang Bi sice přebudovává původní souvětí se vztažnou větou, slovosled překladu však působí přirozeně a současně zachovává tématicko-rématickou strukturu originálu.

Navzdory své důkladnosti se však Wang Bi při převodu reálií dopouští občasných chyb, z nichž několik zde zmíníme. Přezdívku Alžběty I *good Queen Bess* „dobrá královna Bess“ Wang Bi nevhodně překládá jako „rozmilá královna“ 可爱的女王 (str. 99). Když se George ptá, jak může jít neoholený do City (a myslí tím centrum Londýna, finanční čtvrť City, v níž jako bankovní úředník pracuje), překladatel přehlíží velké písmeno a City nahrazuje obecným „vstoupit do města“ 进城, což nedává přílišný smysl, protože ve městě se George už dávno nachází (str. 83). Nebo v epizodě *Vdaná žena opouští domov* zoufalá manželka, zanechaná v domě s páchnoucími sýry, chce někomu dát *sovereign* „zlatku“, aby sýry někam zakopal. Wang Bi se nechává svést na scestí homonymickým výrazem *sovereign* a repliku manželky *if I gave a man a sovereign* chybně převádí jako „pokud bych někoho zplnomocnila“ 如果我授权别人 (str. 63). V epizodě *Bludiště v Hampton Courtu* musí Harris s ostatními počkat na návrat starého zřízence z oběda, aby se dostali z bludiště ven. Wang Bi však nechává zřízence vrátit z večeře (str. 120-121) a narušuje tak logiku vyprávění – po večeři se již zřízenec nejspíš do práce nevrací. Tento posun lze připsat na vrub neznalosti dobového použití výrazu *dinner*: „večeři“ slovo *dinner* označuje až v současnosti, v 19. století se stále používalo pro oběd.

Silnou stránkou Wang Biho překladu je v kontextu celého díla poměrně malý počet neporozumění na lexikální úrovni. Přesto však stojí za to na některá z nich upozornit, protože často snižují komický efekt.

Takový případ nalezneme v epizodě *Švindl s předpovědí počasí*. Hlavní hrdina je přesvědčen, že nemá smysl věřit předpovědím, protože se často mylí, jako by to snad lidem dělaly naschvál. Jerome si vzpomene na jedny prázdniny v Oxfordu, kdy přívalový déšť vytopil část města, ačkoli hotelový barometr vytrvale ukazoval „velmi sucho“ a „teplo“. Čistič bot má na situaci svůj názor:

*Boots said it was evident that we were going to have a prolonged spell of grand weather SOME TIME, and read out a poem which was printed over the top of the oracle, about „Long foretold, long last; short notice, soon past“.* (str. 86)

擦鞋童说肯定将会有一段很长的持续晴好天气，在**未来**等着我们，他还背诵了《神谕》卷首印着的诗句：“缓来者驻；急现者易逝。” (str. 87)

Vypravěč v originále hovoří o nepřesném barometru ironicky jako o „orákulu“ (tedy věštci či věštírně) a čistič bot svůj argument podpoří recitací rýmovačky napsané přímo na přístroji. Oproti tomu Wang Bi nechává čističe bot recitovat báseň ze „svazku věšteb“ jasně označeného čínskou interpunkcí 《 》 pro tituly knih. Daný posun naznačuje, že Wang Bi nepochopil ironickou funkci výrazu *oracle* a usoudil, že čistič bot cituje jakýsi klasický spis. Překlad „to, co přijde pomalu, zůstává; to, co se rychle zjeví, snadno zmizí“ sice ruší rým básně, ale aspoň se mu daří vystihnout význam. Wang Bi také vhodně volí vyšší stylistický rejstřík: užívá substantivizační konstrukci s 者, volí jednoslabičná archaizující slovesa „zůstat“ 驻 a „uplynout“ 逝, adjektiva nabývají funkci příslovce, vše podle zvyklostí klasické čínštiny (čímž vzdáleně evokuje klasickou poezii, byť výstavba verše není dokonale paralelní).

Srovnáme-li Wang Biho verzi s Novákovým volnějším řešením, vidíme, že se českému překladateli nejen daří zachovat humorné vyznění volbou komického ekvivalentu „orákulum“, ale napadla ho také kreativní paralelní rýmovačka:

*Nahlas mi přečetl veršovánku vytištěnou nad tím orákulem, něco jako „Dlouho slibované trvá dlouze, narychlo oznámené přeletí pouze“ (Novák 1975: 55).*

V epizodě *Večírek ve vybrané společnosti* Jerome spolu s dalšími hosty nenápadně sleduje reakce dvou studentů, aby věděl, kdy se má při přednesu „německého kupletu“ smát (nechce totiž přiznat, že nerozumí německy). Hrdinu napadne, jak se udělat ještě chytřejším:

*I also threw in a little snigger all by myself now and then, as if I had seen a bit of humour that had escaped the others.* (str. 156)

我还不时于安静处抛出一两声窃笑，表示我发现了别人未能参透的笑料。

(str. 157)

Překladatel si mylně vyložil idiom *all by myself*: Jerome se občas zasměje i „sám od sebe“, ze své vlastní iniciativy, nikoli v okamžicích, kdy nezní hudba, jak naznačuje Wang Biho překlad.

Ještě předtím, než v epizodě *Jak Harris zpívá kuplety* začne líčit Harrisův výstup, vypravěč navozuje atmosféru. Jerome vyzývá čtenáře, aby si představil, co očekává (nebo naopak neočekává) od kupletisty:

*You don't expect a man to break in the middle of a line, and snigger, and say, it's very funny, but he's blest if he can think of the rest of it, and then try to make it up for himself.* (str. 148)

哪料到有人能够在一句歌词中途突然停下，扑哧一笑，说句“真逗啊”。但如果他能够记得剩下的歌词，努力唱好后半段，我们祝福他。 (str. 149)

První polovina souvětí je přeložena zdařile: „copak by se dalo čekat“ 哪料到 je přijatelným ekvivalentem pro *you don't expect*, idiomatické „zahihňat se“ 扑哧一笑 přesně vystihuje anglické *snigger*, funguje také „jak legrační“ 真逗 jako překladový protějšek *very funny*. Ve druhé polovině se však Wang Bi výrazně odchýlil, protože si chybně vyložil výraz *blest*, archaickou knižní formu *blessed*. V 19. století se tento výraz běžně používal jako eufemistické synonymum pro *damned*. Originál tedy říká, že Harris si „nemůže vzpomenout na zbytek verše, ani kdyby se propadl, a tak se to pokusí



vymyslet z hlavy“, ale v překladu se dočteme „kdyby si vzpomněl na zbytek a pořádně dozpíval druhou polovinu písně, tak bychom mu popřáli štěstí“ (tj. „požehnali mu“).

K závažnému posunu dochází u frázového slovesa *make st. up* „něco si vymyslet“, které Wang Bi převádí jako „vynasnažit se dozpívat druhou polovinu“.

Jak dokládá výše diskutovaná pasáž, frázová slovesa představují velmi obtížnou oblast anglické lexikologie. Frázová slovesa patří k častým jazykovým prostředkům, jimiž autor posiluje hovorovost, a Wang Biho překlad se s nimi ne vždy vypořádává zcela uspokojivě.

Například v epizodě *Sobecké hulvátství majitelů pobřežní půdy* se Jerome opře do majitelů, že pokud opravdu zodpovídají za podivné existence, které se kolem řeky potloukají a vydírají turisty, někdo by měl jejich zločiny veřejně odhalit:

*Where it is really the owners that are to blame, they ought to be shown up.* (str. 144)

就算领地主人的确在幕后指使，也应该让他露露面。(str. 145)

Wang Bi opomíjí, že k běžnému slovesu *show* přibyla předložka *up*, a překládá „měli bychom je donutit, ať se ukážou“. Frázové sloveso *show up* je zde však užito ve významu „někoho zostudit tím, že zveřejníme jeho nepravosti“.

Podobný příklad najdeme v epizodě *Music* (*Hudba*, 音乐) navazující na dříve zmíněnou epizodu *Zmizelé zdymadlo a strašidelná řeka* z kapitoly IX. Jerome se sestřenicí po dlouhém trápení uslyší tóny tahací harmoniky, na kterou hraje skupina venkovských chlapců a dívek, a cítí, že jsou zachráněni:

*I wished I had been a better man, and knew more hymns; in the middle of these reflections I heard the blessed strains of „He’s got em on“, played badly on a concertina, and knew we were saved.* (str. 188)

我开始希望自己曾是个更好的人，记得住更多赞美诗；正在这样思绪万千的时候，突然听到飘来《他全部都有》这首曲子。它来自某架六角手风琴，而且还弹得很差劲，但我知道我们得救了。(str. 189)

Zde překladatel správně zachoval realii, že tahací harmonika typu *concertina* je šestihranná. Problém však spočívá v názvu skladby, kterému Wang Bi neporozuměl: zaměnil totiž přičestí frázového slovesa *get on* za zkrácený tvar slovesa *have got* ve třetí osobě singuláru (čínský název skladby by tedy bylo možné zpětně přeložit jako *He's got em all*). Název písničky v originále Jeromemu a sestřenici okamžitě napoví, že nezemřeli a neocitli se nikde v zásvětí, protože jde o velmi populární melodii z dobové burlesky *Forty Thieves*, na motivy příběhu o Alibabovi a čtyřiceti loupežnících. *Get on* bychom tedy měli chápat přeneseně jako „on je všecky vypek“ nebo snad „má je všecky v hrsti“, dojem silné hovorovosti posiluje výraz *'em*, nestandardní tvar zájmeny *them*.

Také zde se nabízí srovnání s českým překladem. Novák (1975: 110) převádí titul písně zdařileji jako *Ten je zasejc doběh*. „Nízkost“ až sprostota, které anglické jméno písně konotuje, se z Wang Biho překladu (na rozdíl od překladu Novákova) ztrácí.

Protože čínskému názvu skladby dané konotace chybí, Wang Bi se rozhodl pasáž zlogičtit dodáním informace, aby čtenáři situaci vysvětlil:

*But about the strains of „He's got em on“, jerked spasmodically, and with involuntary variations, out of a wheezy accordion, there was something singularly human and reassuring.* (str. 188)

然而,《他全部都有》这么首粗俗的曲子,时断时续如同抽筋,还不时弹错,

从破风箱般的手风琴里传出,就充满人性的温情,特别让人安心。(str. 189)

Překlad dodává za jménem skladby, že je „taková vulgární“, aby dávalo smysl, že vzbuzuje pocit „světské“ pohody. Wang Bi se zde dopouští hned několika nivelizací: úplně mizí vysoce literární výraz *strains* „tóny hudby“; příznakové vyjádření, kdy je o tónech řečeno, že sebou „křečovitě trhaly“, je nahrazeno neutrálnějším „zvuk byl trhaný jako [kdyby byl] v křečích“; originální a nepřímé „nedobrovolné variace“ v hudbě Wang Bi interpretuje přímočaře, „navíc ji [ten někdo] často hrál špatně“; „sířpavou“ harmoniku nahrazuje mnohem obecnější „harmonika podobná rozbité hrací skříňce“. V čínském překladu stylisticky výrazně ochuzená pasáž vyznívá ve srovnání s originálem méně humorně a rovněž působí relativně bezbarvě.

Podle Levého (1998: 138-139) překladatel přirozeně inklinuje k nivelizaci, tendenci stírat zvláštní prvky originálu: obvykle se jedná o ochuzování autorského stylu použitím neutrálnějších či méně expresivních vyjádření, případně o normalizaci příznakového slovosledu. Již výše opakovaně zaznamenaná nivelizace je jednou z překladatelských tendencí, jíž se Wang Bi často nedokáže vyvarovat. Pro posouzení čínského překladu *Tří mužů* je důležité, že nivelizace mívá často za následek oslabení humorného vyznění. Na řadu takových případů jsme již upozornili v předcházejících podkapitolách, nebude však na škodu, uvedeme-li si ještě několik dalších příkladů, jak nivelizace oslabuje humorný efekt Jeromeho románu.

Když naši tři přátelé plánují svůj výlet a rozhodují se, jestli budou stanovat nebo přespávat v hostincích, shodnou se na kompromisu:

*We therefore decided that we would sleep out on fine nights; and hotel it, and inn it, and pub it, like respectable folks, when it was wet, or when we felt inclined for a change.* (str. 34)

于是我们决定: 天晴就露营, 下雨或者想要换个心情的时候, 就像体面人一样去住酒店、住旅馆、住客栈。(str. 35)

Originál pracuje s příznakovým vyjádřením „když bude mokro, budeme hostincovat, hospodovat a hotelovat“ (tvoří slovesa z podstatných jmen *inn*, *pub* a *hotel*). Wang Bi překládá naprosto neutrálním „budeme bydlet v...“, čímž snižuje komický účinek.

Jerome líčí stanování za deště a vybízí čtenáře, aby si představil vyhledání co nejméně vlhkého místa pro stanování:

*You find a place on the banks that is not quite so puddly as other places you have seen, and you land and lug out your tent.* (str. 28)

你在岸上找到一块水坑相对较少的平地, 泊好船, 拉出帐篷。(str. 29)

V originále by loď zakotvila na místě, které není tolik „kalužovaté“ jako ta ostatní, jež cestou viděli. Ve Wang Biho verzi čtenář pouze „najde rovné místo, na němž je relativně málo kaluží“. Humornost líčení, podtržená neobvyklým adjektivem, tedy mizí.

Na počátku knihy v epizodě *Montmorency, first impressions of* (*Montmorency a první dojmy z něho*, 蒙特莫伦西给人的第一印象) z kapitoly II. představuje hlavní hrdina svého zvířecího společníka:

*There is a sort of Oh-what-a-wicked-world-this-is-and-how-I-wish-I-could-do-something-to-make-it-better-and-nobler expression about Montmorency that has been known to bring the tears into the eyes of pious old ladies and gentlemen.* (str. 34)

他的表情似乎在说, “世界多么邪恶, 我真希望可以做点什么让他更美好更高尚”, 成功地让无数虔诚的老太太老绅士们感动得热泪盈眶。(str. 35)

Vypravěč pro charakterizaci Montmorencyho užívá tzv. řetězeného epiteta, typicky anglického výrazového prostředku (dlouhého přívlastku ve formě věty, jejíž jednotlivá slova jsou napojená na sebe pomocí spojovníků). Čínštině ekvivalentní konstrukce chybí, proto Wang Bimu nezbývá než volit opisnější vazbu „jeho výraz jako by říkal...“ Tuto ztrátu překladatel cítí a snaží se o kompenzaci: intenzifikuje „mnoho nábožensky založených starých dam a gentlemanů“ na „nesčítné“, neutrální „vehnat slzy do očí“ nahrazuje expresivnějším „byli tak dojatí, až jim oči přetékal horkými slzami“.

V epizodě *Oběť jednoho sta a sedmi fatálních nemocí* Jerome svědomitě probádá každé z abecedně řazených hesel, aby z lékařské knihy zjistil, jakými neduhy vlastně trpí:

*I plodded conscientiously through the twenty-six letters, and the only malady I could conclude I had not got was housemaid's knee.* (str. 4)

我卖力地仔细读完整本书的所有病, 发现唯一可以认定自己没有得的病是通常女佣才会得的膝盖囊肿。(str. 5)

Nápadité sloveso *plod* „vláčet se“ či „prodírat se“, které obrazně vyjadřuje Jeromeho vyčerpávající úsilí, s nímž se knihou prokousává, se mění na běžné „dočíst“ 读完: Jerome v překladu knihu pouze „s námahou podrobně pročtl“. Archaičtější a formálnější substantivum *malady* „choroba“ či „neduh“ je převedeno jako neutrální „nemoc“ 病. Původních „26 písmen [abecedy]“ Wang Bi generalizuje na „celou knihu“.

Nejtvrdším oříškem je však „služčino koleno“: vtip spočívá ve faktu, že Jerome tuto jedinou chorobu nedostal, protože zkrátka není žena. Wang Bi se pokouší tento rozměr zachovat a překládá jako „cysta (váček) v koleni, kterou běžně trpí jenom služky“. Jeho překlad však svádí k méně humornému výkladu, že hlavní hrdina má kolena v pořádku, protože nevykonává práce spadající do povinností běžné služby.

Pro srovnání uveďme Novákovo řešení. Novák (1975: 10) se na tomto místě rozhodl pro substituci, aby komický efekt originálu posílil: překládá jako *sklon k samovolným potratům*, který nenechává nikoho na pochybách, že jde o čistě ženskou chorobu.

V epizodě *Týden nad vzdouvající se hlubinou* Jerome přistihne podvodníka, jak se chlubí svými neexistujícími námořnickými zkušenostmi. Zeptá se ho, proč si při plavbě do Yarmouthu přál, aby ho někdo hodil přes palubu. „Námořník“ však bezostyšně svede svou nevolnost na kyselé okurky:

*They were the most disgraceful pickles I ever tasted in a respectable boat. Did YOU have any?"*

(str. 20)

那真是我在一艘体面船上吃过最不堪的泡菜。你一点都没吃么?" (str. 21)

V čínštině je sice zachována „slušná loď“ 体面船, ale z příznakového přívlastku *disgraceful pickles*, který kromě „mizerné“ kvality může naznačovat i to, že servírování podobných nakládaček dělá každé slušné lodi ostudu (*disgrace*), nám zůstává pouze běžné „nechutné“ 不堪. I zde nivelizace oslabuje komický účinek.

V několika následujících případech Wang Bi rovněž nahradil příznakové, nápadité vyjádření neutrálním ekvivalentem:

*George naturally has a somewhat family-physicianary way of putting things.* (str. 12)

乔治在表达看法时自然有一种家庭医生的口吻。(str. 13)

*Harris said he thought it would be humpy.* (str. 12)

哈里斯说他觉得这注意不怎么样。(str. 13)

*"You are an untruthful," I replied, getting roused; "I do not want to see tombs – not your tombs."* (str. 136)

“你是个骗子，”我被激怒了，“我不想看坟，至少不想看你们那些坟。”(str. 137)

*Harris, who is of a chummy disposition, offered him a bit of bread and jam.* (str. 142)

哈里斯天性好客，居然问他要不要来一片果酱面包。(str. 143)

Nivelizaci stylistickou často provází ztráta obraznosti a expresivity:

*I get up and look back and find I've been swimming for my life in two feet of water.* (str. 50)

站起来以后发现自以为快要溺死的地方实际水深才两英尺。(str. 51)

*I began to get interested in my case, and determined to sift it to the bottom.* (str. 4)

这下我来了兴致，决心把属于自己的病全部找出来。(str. 5)

*Where the thousands upon thousands of bad sailors that swarm in every ship hide themselves when they are on land is a mystery.* (str. 18)

成千上万的晕船者上岸后都藏到什么地方去了，实在是个谜。(str. 19)

*HARRIS (standing up in front of the piano and addressing the expectant mob): I'm afraid it's a very old thing.* (148)

哈里斯 (站在钢琴前，对充满期待的观众们说): “恐怕这是一首很老的曲子。”  
(str. 149)

Dalším výrazným rysem Wang Biho překladu, na nějž jsme upozorňovali již v předchozích kapitolách této práce, je tíhnutí ke konkrétnějšímu vyjadřování (konkretizaci).

V epizodě *Týden nad vzdouvající se hlubinou* Harris prohlašuje, že na lodi plavící se po rozbouřeném kanálu La Manche nakonec zbyl jen on a jeden z důstojníků, kteří netrpěli mořskou nemocí. Nakonec však padli i ostřílení mořští vlci:

*If not he and the other man, then it was he by himself.* (str. 18)

如果只有一个人不晕船，那便是他自己了。(str. 19)

V originále máme „Pokud to nebyl Harris a někdo další, byl to Harris sám“: to, že jediný, kdo bouři vydržel, byl Harris, si tedy čtenář musí domyslet. Wang Bi svému čtenáři pomáhá. Překládá explicitně: „pokud jen jediný člověk neměl mořskou nemoc, byl to Harris sám“.

V epizodě *Postarší hlava rodiny věší obraz* strýci Podgerovi pomáhá celá domácnost:

*He would have another go, the whole family, including the girl and the charwoman, standing round in a semi circle, ready to help. (str. 40)*

他又开始再一次的尝试。全家人包括女佣和钟点女工围成半圆，随时等待召唤。  
(str. 41)

Originál užívá prostého slovesa *help*: celá rodina je připravená „pomáhat“. Překlad však mění „pomáhat“ na mnohem konkrétnější „povolat“ 召唤: „čekali na to, že budou kdykoli povoláni“.

Konkretizace je často spojená s adicí (dodáním informace). Když naši hrdinové balí věci na cestu, všechny je naházejí na podlahu a dívají se na ně:

*We piled everything in a heap in the middle of the floor, and sat round and looked at it. (str. 66)*

我们把行李一股脑堆在房屋正中，围着这座小山坐成一圈。(str. 67)

Originál pouze říká, že si tři přátelé sedli kolem „kupy“ věcí (kterou předtím navrhli doprostřed pokoje), zatímco překlad dodává, že se rozesadili kolem „malé hory“.

Konkretizace mnohdy hraničí také s intelektualizací (zlogičťováním), která představuje jeden z hlavních nedostatků Wang Biho překladu ovlivňujících humorné vyznění. Například strýc Podger v epizodě *Postarší hlava rodiny věší obraz* všem kolem nadává, že mu nedokázali najít sako (i když si na něm sám celou dobu seděl):

*I never came across such a set in all my life – upon my word I didn't. (str. 40)*

我从来没有遇到过这么傻一群人 – 这一点我可以发誓。(str. 41)

Strýc prohlašuje, že „takovou bandu nikdy v životě nepotkal“, a čtenář si musí domyslet, že v jeho očích jsou všichni neschopní. Wang Bi však strýcovu repliku doplňuje adjektivem „hloupý“ 傻, vyjadřuje tedy explicitně, co si strýc o svých pomocnících myslí. Věta je tedy jak konkretizovaná, tak zlogičtěná.

V epizodě *Požitek z koupele za časného jitra* Jerome líčí, jaké naschvály mu dělá krutý svět, když se konečně odhodlá jít ráno plavat k moři:

*They take the sea and put it two miles out, so that I have to huddle myself up in my arms and hop, shivering, through six inches of water.* (str. 50)

他们把海带到两英里以外，为的是折磨我，让我两手怀抱着自己瑟瑟发抖的身体，深一脚浅一脚地跋涉在水深仅 6 英寸的浅水区，渴望着大海的怀抱，却永远也到达不了。

(str. 51)

Zde dochází k výrazné amplifikaci a zlogičtění. „Poskakuju přes šest palců vody“ se mění na „potácím se po nerovné mělčině, kde je voda hluboká jenom šest palců“. Zatímco ve výchozím textu kdosi „vezme moře a dá ho o dvě míle dál“, čínský překlad dodává, že to udělá proto, „aby mě mučil“. Zároveň si Wang Bi vkládá celou větu, která nemá oporu v originále: „toužím po objetí moře, ale přesto se tam nikdy nemůžu dostat“. Humorný účinek pasáže je těmito posuny výrazně oslaben.

Poměrně obtížný úkol pro překladatele představuje jadrné klení, které dodává románu na „lidovosti“. Část použitého výraziva už ovšem zastarala, proto není snadné pasážím, které taková výrazy obsahují, porozumět. S některými kletbami či nadávkami se Wang Bi vypořádal zdárně (*blarney tent* → 该死的帐篷, str. 31; *chuckle-head* → 傻蛋, str. 151).

Jinde překlad expresivní výrazy tohoto druhu vynechává, což ubírá textu na expresivitě (*what the thundering blazes you're playing at* → 你们在耍什么杂技, str. 31; *I had to turn every mortal thing out now* → 这次我照例把包里其他杂物一件件挖出来, str. 71). Vulgarismy Wang Bi občas intenzifikuje (*you fat-headed chunk* → 你这只胖头猪, str. 81), jinde naopak oslabuje (*bally idiot* → 白痴, str. 31).



Celkově lze konstatovat, že Wang Bi často naráží na problémy tam, kde pro ekvivalentní překlad nestačí doslovné převedení denotátu, ale je třeba zapojit jazykovou tvořivost:

*I wish I'd been kinder to my little sister when a boy (when I was a boy, I mean).* (str. 50)

我后悔童年时对我的小妹妹不够好 (我是说童年的时候)。

Originál je velmi rafinovanou slovní hříčkou: *when a boy* lze vztáhnout nejen k Jeromemu, který repliku pronáší, ale také k jeho sestře. Vytváří tedy humorný efekt (jako by Jeromeho sestřička měla období, kdy se proměnila v chlapce). Teprve závorka upřesňuje, že se (samozřejmě) jedná o dětství našeho hrdiny. Wang Bi hříčce neporozuměl a proto pouze opakuje „když jsem byl malý“ ve dvou různých podobách. Novákovo řešení je mnohem zdařilejší, byť ani ono nedosahuje úrovně originálu: *Vyčítám si, proč jsem nebyl hodnější na svou sestřičku v klukovských letech (když jsem já byl v klukovských letech, pochopitelně, nikoli ona)* (Novák 1975: 36).

S podobným případem se setkáme v pasáži líčící, jak se tři přátelé ještě v Londýně ukládají k spánku a Harris s Jeromem se musí podělit o postel:

*He said: "Do you prefer the inside or the outside?" I said I generally preferred to sleep inside a bed.*

*Harris said it was too old.* (str. 76)

他说: “你喜欢哪一侧, 里面还是外面?” 我说我一般都睡在里面。

哈里斯说我跟不上时代。 (str. 77)

V originále Jerome odpovídá na Harrisův dotaz vtipem, že preferuje spaní v (jakékoli) posteli. Dvoznačnosti je dosaženo pomocí neurčitého členu: *inside a bed* může znamenat nejen „na vnitřní straně postele“, ale také obecně „v posteli“ (*inside* jako synonymum předložky *in*). Harris vtip ovšem neocení a sdělí Jeromemu, že je to „staré“. Ve Wang Biho překladu Jerome odpoví jednoznačně formulovanou odpovědí, že chce spát na vnitřní straně. Harrisova poznámka, že Jerome „nejde s dobou“ (jako by spaní na vnitřní straně bylo dávno překonaným zvykem), tím pádem nedává přílišný smysl.

Novákovo řešení sice také zjednodušuje, ale působí přirozeněji a lépe zachovává humorný efekt. Překladatel totiž chápe, že si Jerome z Harrise utahuje, a Harris v češtině vmete svému kamarádovi do tváře (zcela v duchu originálu), že dělá ohrané vtípky: „*Chceš spát radši u zdi nebo dál od zdi?*“ *zeptal se mne. Odpověděl jsem, že je mi to jedno, jen když to bude v posteli. A Harris řekl, že je to fousaté* (Novák 1975: 50).

Je možné, že k Wang Biho mnohdy striktní věrnosti vede to, že pořizuje překlad pro dvojjazyčné vydání a kniha má sloužit jako pomůcka pro studenty angličtiny. V kapitole o slovních hříčkách jsme viděli, že Wang Bi některé z nich sice zachovat dokáže, ale celkově se Novákovu volnějšimu překladu – nesvázanému nakladatelským zadáním – v oblasti jazykově podmíněného humoru daří výrazně lépe. Novák se totiž tolik nebojí odchylky od denotativního významu a hříčky často řeší pomocí substituce, k níž Wang Bi přistupuje jen výjimečně.

Čínský překlad románu *Tři muži ve člunu* přirozeně nabízí rovněž mnoho příkladů velmi zdařilých překladatelských řešení. Několik takových pasáží nyní zmíníme.

V epizodě *Our stew* (*Náš guláš*, 爱尔兰炖肉) z kapitoly XIV. hlavní kuchař George pověří své přátele loupáním brambor. Práce je to těžší, než očekávali:

*I never should have thought that peeling potatoes was such an undertaking. The job turned out to be the biggest thing of its kind that I had ever been in.* (str. 300)

我从没想过削土豆是如此艰巨的工程，我发现它简直就是同类工程中的翘楚。

(str. 301)

Wang Bi nazývá loupání brambor literárním výrazem „vynikající talent“ 翘楚, jako by tato činnost vynikala mezi podobnými dřinami stejným způsobem, jímž vynikají géniové mezi průměrnými lidmi. Volnější překlad kreativně využívající bohatství slovní zásoby čínštiny zajišťuje zachování či dokonce posílení humorného vyznění.

V epizodě *Bludiště v Hampton Courtu* se ztracení návštěvníci rozčílí, že Harrisovu pláнку se nedá věřit. Doporučí mu, co by měl s plánkem provést:

*Harris drew out his map again, but the sight of it only infuriated the mob, and they told him to go and curl his hair with it.* (str. 118)

哈里斯又拿出地图，但是它的出现点燃了民愤，大伙索性叫哈里斯用它来卷头发算了 (str. 119)

Wang Bimu se podařilo zachovat hyperbolický prvek, označení skupinky zbloudilců za rozlícený „dav“: nadsazený originál „pohled na něj dav jenom rozzuřil“ překládá nápaditě jako „jeho objevení roznítlo lidový hněv“. Nelichotivý názor davu, že by si Harris měl plánkem „natočit“ vlasy, překladatel vhodně posiluje pomocí silně hovorového vyjádření „a bude to“ 算了: „at' si s ním prostě natočí vlasy a bude“.

Velkou devizou Wang Biho překladu, jak je patrné již z výkladu v předchozích podkapitolách, je časté využívání *chengyu* a idiomatických spojení obecně. Díky tomu nezní čínština překladu jako „překladatelština“, jak nazývá Levý chudý, kostrbatý, mechanický jazyk překladatelů, kterým se nedostává jazykový cit a nedokáží zužitkovat bohatství jazyka, do něhož překládají.

Během přípravy irského guláše Harrisova a Jeromeho práce nakonec přijde vniveč, protože z brambor nic nezbyde:

*The more we peeled, the more peel seemed to be left on; by the time we had got all the peel off and all the eyes out, there was no potato left.* (str. 300)

我们削的越多，土豆上留下没削的皮就越多。当我们把所有需要削的都削了，把上面的坑 都挖了，土豆也随之而去了。(str. 301)

Čínština sice neodvozuje substantivum *peel* „slupka“ od slovesa *peel* „loupat“ jako angličtina a čeština, ale Wang Bi alespoň zachovává funkční opakování prvku pomocí slovesa „loupat nožem“ 削. Vtip jeho řešení spočívá v komickém vyjádření, že když se přátelům podařilo zbavit slupek, brambora „následně odešla [spolu s nimi]“ 随之而去.

Vhodně použité idiomy a funkční opakování vidíme v pokračování epizody o irském guláši:

*They are such an extraordinary shape, potatoes – all bumps and warts and hollows.*

*We worked steadily for five-and-twenty minutes, and did four potatoes. Then we struck.*

*We said that we should require the rest of the evening for scraping ourselves.* (str. 300)

这些土豆通通长得奇形怪状，满身是肿块、疣和窟窿。

我们赫赫业业地工作了 25 分钟，整理出 4 个土豆，然后就罢工了。

我们说晚上剩下的时间得用来整理我们自己。(str. 301)

Bramboru Wang Bi výstižně popisuje idiomem „podivně roslá“ 长得奇形怪状, přirozeně působí také formulace, že její „celé tělo tvoří výrůstky, bradavice a dutiny“. Pracovní nasazení Jeromeho s Harrisem vystihuje překlad klasickým idiomem z *Knihy písni* „opatrně a přepečlivě“ 赫赫业业,<sup>28</sup> který v kontextu tak triviální činnosti jako loupání brambor vyznívá komicky (přestože jako ekvivalent anglického *steadily* „plynule“ či „klidně“ by se dala tato volba hodnotit jako intenzifikace a drobný významový posun, v kontextu celé epizody jde spíše o ospravedlnitelnou kompenzaci). Originál dosahuje humorného efektu použitím slovesa *scrape* „škrábat“: když začnou hrdinové stávkovat poté, co „udělali“ čtyři brambory, stěžují si, že celý večer budou muset „škrábat“ sami sebe. Wang Bi zachovává humorný efekt pomocí funkčního opakování slovesa 整理 „upravit“: poté, co hrdinové „upravili“ čtyři brambory, budou muset „upravovat“ sami sebe. Volba abstraktnějšího slovesa sice oslabuje expresivitu, řešení však lze označit za velmi zdařilé.

Čtyřznakové idiomy posilují komickou nadsázku v následujícím úryvku z epizody *Harris and the swans, a remarkable story* (*Harris a labutě aneb pozoruhodná příhoda*, 哈里斯和天鹅们的神奇故事) z kapitoly XIV. Ospalý Harris líčí, jak ho napadly labutě, zatímco byli jeho přátelé na procházce (a čtenář si musí domyslet, že z něj mluví láhev whisky):

28 Jedná se o *Changwu* 常舞, jednu z Velkých ód. Text dostupný na: <https://www.gushiju.net/ju/6179>.

*Harris said he had had quite a fight with these two swans; but courage and skill had prevailed in the end, and he had defeated them* (str. 318)

哈里斯说，他孤身一人与两只天鹅奋战一场，最终凭借勇气和智慧获得了胜利。

(str. 319)

V originále se Harris s labutěmi „pořádně porval“, Wang Bi pomocí idiomu „sám samotinký“ 孤身一人 vyvolává ve čtenáři absurdní asociace hrdinského odporu, kdy Harris bez pomoci statečně čelí děsivému nepříteli. V překladu Harris sám „svedl s dvěma labutěmi zuřivou bitvu“ 奋战一场, což komický efekt hyperboly dále posiluje.

V epizodě *George's banjo studies* (George se cvičí ve hře na bandžo, 乔治学习班卓琴) z kapitoly XIV. Montmorency vytrvale vyje, když se George snaží (neuměle) rozeznít svůj nástroj:

*“What's he want to howl like that for when I'm playing?”*

*George would exclaim indignantly, while taking aim at him with a boot.* (str. 306)

“为什么我一表演他就长号，他到底想要怎么样？”

乔治会愤怒地大喊，操起一只靴子瞄准狗的方向扔过去。(str. 307)

*“What do you want to play like that for when he's howling?”*

*Harris would retort, catching the boot.* (str. 306)

“为什么他一长号你就弹琴，你到底想要怎么样？”

哈里斯会反驳他，同时接住那只鞋子。(str. 307)

Humor vytváří v první řadě logická inkongruita, vytvořená tím, že Harris chrání vyjícího psa a nenechá George, aby ho zasáhl botou (místo aby podporoval svého přítele v ušlechtilé hře na hudební nástroj). Vtipně působí lehce pozměněná gramatická konstrukce. Stavba Georgeho otázky „Proč on chce výt zrovna, když já hraju?“ se v Harrisově odpovědi zrcadlí díky obrácenému pořadí sloves, „Proč ty chceš hrát, zrovna když on vyje?“. Wang Bi tento efekt zachoval pomocí vazby 一...就 vyjadřující souslednost těsně po sobě jdoucích dějů a volbou hovorové fráze „co vlastně chce/-š?“ 到底想要怎么样.

Po návratu domů je George zatčen za rušení nočního klidu, což ho od hraní definitivně odradí a rozhodne se nabídnout svůj nástroj na inzerát:

*After a while, he despaired altogether, and advertised the instrument for sale at a great sacrifice – “owner having no further use for same” – and took to learning card tricks instead. (str. 308)*

所以，不久后，他彻底绝望了，将乐器吐血甩卖 – “因琴主不在使用，现予出售” – 并且转而纸牌戏法去了。(str. 309)

Zde Wang Bi dokázal nalézt nejen ekvivalentní idiom „prodat s velikou ztrátou“ 吐血甩卖, ale brilantně nahrazuje stylistický rejstřík originálu: čínský překlad svou formální dikcí (jednoslabičná spojka 因, klasické sloveso 予 „darovat“) a vhodnou kondenzací evokuje dikci novinové inzerce, kterou pro posílení humorného účinku volí originál.

## 6 Závěr

Tato práce předkládá analýzu čínského překladu britského humoristického románu *Tři muži ve člunu*. Zvolený překlad, vydaný v roce 2010, pořídil Wang Bi.

Protože překlad humoru bývá právem považován za jednu z nejobtížnějších překladatelských výzev, v teoretické části práce jsme nejdříve propojili výzkum humoru s teorií překladu: na základě odborných studií o literárním humoru a translatologických prací jsme shrnuli hlavní teorie humoru a upozornili na problémy, které musí řešit překladatelé humoristických děl.

Tato práce analyzuje překlad do čínštiny, který byl pořízen v roce 2010, přesto je však třeba o čínském překladu přemýšlet v širších souvislostech. V kapitole o dějinách čínského překladu proto nastiňujeme specifický vývoj, jakým se čínský překlad ubíral. Překládání má v Číně sice dlouhou historii, ale až do 19. století se jednalo o okrajovou aktivitu a překládaly se převážně texty náboženské či později texty odborné. Čínští vzdělanci dlouho nahlíželi na západní písemnictví a literaturu utilitárně, vnímali tedy literární díla především jako prostředek poznání západní společnosti, myšlení a vědy.

Překlady beletrie se významné osobnosti čínského literárního světa začaly věnovat až od počátku 20. století a překlad se záhy stal významnou součástí literárního života. Překlad zásadním způsobem ovlivnil formování nové čínské literatury v hovorovém jazyce, proto neodmyslitelně patří do dějin čínského písemnictví.

Kromě dějin překladu je pro náš výzkum důležité porozumět domácímu čínskému humoru, abychom ho mohli porovnat s humorem britským, na jehož převod se tato práce zaměřuje. Humor v písemnictví starověké Číny byl marginálním jevem, spíše spjatým s „nízkou“ populární literaturou, která se však často nedochovala. Humor literární měl podobu spíše kratších duchaplných poznámek (*wit*) a anekdot, jak je známe z filozofických a historických spisů. V antologiích humorných textů, které s oblibou sestavovali čínští literáti, se často vyskytovaly primitivní vtipy ne nepodobné evropskému středověkému humoru, řidčeji se setkáváme též s humorem intelektuálním založeným na historických aluzích či slovních hříčkách.

Absence děl, která by bylo možné označit za humorná či dokonce humoristická, neznamená, že se starší čínští autoři humoru vyhýbali. Četné humorné prvky obsahuje řada děl klasické čínské literatury, proto jsme nejdůležitější z nich rovněž zmínili.

Moderní pojetí humoru (*youmo* 幽默) v Číně je mezikulturní fenomén spjatý s osobou Lin Yutanga a jeho snah obohatit čínskou literaturu mimo jiné o literární humor. Jeho zásluhou se na toto téma ve 30. letech rozproudila v literárních kruzích živá diskuse a 30. léta se proto stala zlatým věkem čínského humoru. Západně vzdělaný Lin Yutang propagoval jemný a laskavý britský humor jakožto civilizační nástroj. Mnoho tehdejších literátů zastávalo opačný názor: domnívali se, že nejvhodnějším typem humoru pro moderní Čínu a efektivní boj se společenskými problémy je britská satira. Po vzniku ČLR ustoupil humor do pozadí, začal opět vzkvétat po uvolnění v 80. letech. Humor současné Číny je velice širokým tématem přesahujícím rozsah této práce, pokusili jsme se však uvést alespoň některé nové, typicky čínské humoristické útvary šířené obvykle pomocí nových médií.

Jerome Klapka Jerome, autor *Tři mužů ve člunu*, je správným humoristou v Lin Yutangově pojetí: disponuje rozsáhlými životními zkušenostmi, ale i moudrostí a zdravým rozumem. Je nadán pozorovacími schopnostmi, ale nezneužívá jich k útoku na své bližní: sice si z nich dělá legraci, ale zároveň soucítí s jejich trápením. Jeho humor se vyznačuje laskavostí a lidskostí. Čtenář se snadno vcítí do mnoha situací, které román líčí, protože mají univerzální povahu a dotýkají se trampot každodenního života, které zná každý z nás. Proto dílo dodnes nezastaralo.

Pro funkčně-ekvivalentní překlad, stejně tak jako pro kritické hodnocení překladu, je zásadní důkladně pochopit výchozí text a poznat jeho hlavní charakteristiky. Pro seznámení s originálem jsme zvolili koncept Christiane Nordové, založený na rozboru vnětextových a vnitrotextových faktorů. Takto jsme si udělali přesnou představu nejen o osobě autora a genezi díla, ale i o významotvorné výstavbě textu samotného a jeho struktury. *Tři muži ve člunu* se vyznačují bohatým lexikem, k humornému účelu funkčně využívají hovorovou idiomatiku, ale i prvky vyššího stylu. Obtížnou výzvou pro překladatele je složitá, komplexní syntax románu.

*Tři muže ve člunu* tvoří sled humorných epizod, zároveň si však vyprávění zachovává určité „cestopisné prvky“ a překladatel se proto musel vypořádat s převodem značného množství britských reálií. Jak uvádí Delia Chiaro (Chiaro 2017: 424), čtenář obzvlášť ocení vtip založený na unikátní kombinaci kulturní a jazykové podmíněnosti, právě tento požadavek kladený humoristickou literaturou *Tři muži* splňují. Pohled na román v souladu s teoretickými východisky Nordové nám umožňuje konstatovat, že čínský překladatel stál před nadmíru těžkým úkolem.

Abychom se dozvěděli více o Wang Biho přístupu k překladu díla, podrobili jsme pečlivému čtení překladatelovu předmluvu. Z ní se dozvídáme, že Wang Bi zdůrazňuje „realističnost“ románu, ale velmi si cení autorova humoru a humornou složku tedy rozhodně neopomíjí.



V analytické části práce jsme vybrali dílčí rétorické prostředky, jimiž Jerome dosahuje humorného efektu (například ironii, hyperbolu, personifikaci či typicky britský understatement). V komentáři k jednotlivým řešením jsme používali terminologii zakladatele české strukturalistické teorie překladu, Jiřího Levého. Ukázali jsme, že ve Wang Biho překladu se projevuje mnoho překladatelských tendencí tak, jak je definoval Levý. Wang Bi tíhne ke konkrétnějšímu vyjadřování (konkretizaci), což oslabuje humorný efekt, protože britský humor často staví na nepřímosti. Dalším rysem britského humoru, který se ve Wang Biho překladu většinou ztrácí, je understatement: typicky britská oslabená vyjádření čínský překlad často intenzifikuje.

Wang Bi se na mnoha místech uchyluje k nivelizaci stylisticky příznakových vyjádření a normalizaci či zjednodušování slovosledu, čímž ochuzuje autorský styl. Jeho řešení někdy trpí přílišnou amplifikací (tj. jsou příliš rozmělněná a opisná). Také tyto jevy mají negativní vliv na komický účinek.

Samostatnou kapitolu jsme věnovali výrazné tendenci k intelektualizaci (zlogičťování a dovysvětlování textu), často doprovázené adicí (dodáváním informací), jež představuje pro humoristickou literaturu velký problém – při jejím čtení bychom totiž měli zapojit svou představivost.

V několika případech jsme (po konzultaci s rodilou mluvčí, vyučující čínštiny) navrhli vylepšená čínská řešení, abychom nedostatky překladu zvýraznili.

V analytické části práce jsme se dále zaměřili na humor kulturně-specifický a jazykový, který klade velké nároky na obeznámenost překladatele s kulturou, z níž zdrojový text vyrůstá, a na jeho jazykovou tvořivost. Wang Biho překlad, vydaný ve vzdělávacím nakladatelství jako dvojjazyčná četba pro studenty angličtiny, posiluje referenční funkci díla, klade tedy velký důraz na věcnou správnost a zprostředkování faktografických informací.

Překladatel provádí důkladné rešerše a velmi pečlivě přepisuje místní názvy a jména, přesto se však dopustil u převodu reálií určitého počtu chyb.

Když však vezmeme v úvahu velkou kulturní vzdálenost, celkově se s převodem reálií (včetně humoru na nich založeného) vyrovnal důstojně.

Pokud pro převod konkrétního vtipu (založeného například na logické inkongruitě) stačí převod denotátu, Wang Bi svůj úkol obvykle plní. Na ose věrnost-volnost se jednoznačně přiklání k věrnosti, což však způsobuje ztráty na místech, kde je pro zachování komického efektu třeba odhlédnout od denotátu a využít substituce (náhrady ekvivalentním spojením v jazyce cílovém). Toto zejména platí pro převod slovních hříček či veršovaných pasáží (slovního humoru ukotveného ve výchozím jazyce). Některé slovní hříčky založené na víceznačnosti se sice překladateli podařilo zachovat, ale více jich neutralizoval.

V některých částech analýzy jsme pro srovnání používali úspěšný český překlad z pera J. Nováka, vydaný v roce 1975. Zjistili jsme, že Novák oproti Wang Bimu vyniká nápaditostí (zvláště při převodu slovních hříček). Jeho volnější překlad také obsahuje menší množství závažných nivelizací.

Pokud zhodnotíme Wang Biho překlad celkově, jeho velkou devizou je přirozenost a bohatost vhodně zvolených idiomatických spojení. Překladatele musíme rovněž ocenit za velmi málo neporozumění na lexikální úrovni (v měřítku celého díla). Pokud vezmeme v úvahu značnou obtížnost výchozího textu, lze navzdory výše zmíněným problémům považovat Wang Biho překlad za funkční a tedy zdařilý.

## 7 Seznam použité literatury

### Prameny

Jerome, Jerome Klapka 杰罗姆 (2010). *San ren tong zhou* 三人同舟. Wang Bi yi 王碧翻译. Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe.

Jerome, Jerome Klapka (1975). *Tři muži ve člunu*. Přel. J. Novák. Praha: Odeon.

### Sekundární literatura

Baccini, Giulia (2020). „Approaching Jokes and Jestbooks in Modern China“. In: Daniel Derrin a Hannah Burrows (eds.), *The Palgrave Handbook of Humour, History, and Methodology*. London: Palgrave Macmillan, 201-221.

Cai Shenshen (2016). „A culture hero: Xiangsheng performer Guo Degang“. *Asian Theatre Journal* 33. 1, 82-100.

Crawford, Heather (2013). „Humour in new media“. In: Jessica Milner Davis a Jocelyn Chey (eds.), *Humour in Chinese Life and Culture: Resistance and Control in Modern Times*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 173-192.

Ding, X. L. (2013). „Freedom and political humour“. In: Jessica Milner Davis a Jocelyn Chey (eds.), *Humour in Chinese Life and Culture: Resistance and Control in Modern Times*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 231-253.

Doleželová-Velingerová, Milena (1988). *Selective guide to Chinese literature 1900- 1949: the Novel*. Leiden: Brill.

Eber, Irene (2013). „Remarks on the Intercultural Nature of Bible Translation“. In: Raoul David Raoul David a Martin Slobodník, eds. *Talking Literature: Essays on Chinese and Biblical Writings and their Interaction*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 63-73.

Gilmutdinova, A. R., Biktěmirova, E., Šigapova, F. F. (2017). „Realizacija komičeskovo posredstvom leksičeskich stilističeskich sredstv v anglijskom chodožestvennom proizveděnji (na primere proizveděnja Dž. Džeroma Troje v lodke)“. *Philological Siences: Issues of Theory & Practice* 12.1, 77–79.

Hanan, Patrick (2001). „A Study in Acculturation-The First Novels Translated into Chinese“. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 23, 55-80.

Harbsmeier, Christoph (1989). „Humour in Ancient Chinese Philosophy“. *Philosophy East and West* 39.3, 289-310.

Hu Ying (2000). *Tales of Translation: Composing the New Woman in China, 1899-1918*. Stanford: Stanford University Press.

Chan, Tak-hung Leo (2001). "What's Modern in Chinese Translation Theory? Lu Xun and the Debates on Literalism and Foreignization in the May Fourth Period". *TTR: Traduction, terminologie, rédaction* 14.2: 195-223.

Chan, Tak-hung Leo (2004). *Twentieth-Century Chinese Translation Theory*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Cheung, Martha (2006). *An Anthology of Chinese Discourse on Translation: From Earliest Times to the Buddhist Project*. Manchester: St. Jerome.

Chey, Jocelyn Valerie (2012). „Youmo and the Chinese Sense of Humour“. In: Chey, Jocelyn Valerie a Jessica Milner Davis (2012). *Humour in Chinese Life and Letters: Classical and Traditional Approaches*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 169-189.

Chiaro, Delia (2012). „Translation and Humour, Humour and Translation“. In: *Translation and Humour: Translation, Humour and Literature*. London: Continuum, 1-29.

Chiaro, Delia (2017). „Translation and Humour“. In: Attardo, Salvatore (ed.). *The Routledge Handbook of Language and Humour*. New York: Routledge, 414-429.

Jakobson, Roman (1995). „Lingvistika a poetika“. In: Roman Jakobson a Miroslav Červenka (ed.), *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 74–105.

Knechtges, David (1970–1971). „Wit, Humour and Satire in Early Chinese Literature (to A.D. 220)“. *Monumenta Serica* 29, 79–98.

Kovács, Gabriella (2020). „Translating Humour: Didactic Perspective“. *Acta Universitatis Sapientiae* 12.2, 68–83.

Larkin-Galiñanes, Christina (2017). „An Overview of Humour Theory“. In: Attardo, Salvatore (ed.). *The Routledge Handbook of Language and Humour*. New York: Routledge, 4–16.

Laughlin, Charles A. (2008). *Literature of Leisure and Chinese Modernity*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Levý, Jiří (1971). „Bude teorie překladu užitečná překladatelům?“. In: Miroslav Červenka (ed.), *Bude literární věda exaktní vědou?*. Praha: Československý spisovatel, 147–157

Levý, Jiří (1998). *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný.

Li Wenjie 李文杰 (2011). „Zongli yamen de fanyiguan“ 总理衙门的翻译官. *Lishi dang'an* 2, 92–102.

Liu Jin (2016). „Envisioning the Chinese Detective: Dimensions of an Imported Genre, 1890s–1940s“. Nepublikovaná dizertační práce, University of California, San Diego.

McDougall, Bonnie S. and Kam Louie (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.

Meng Zhaoyi 孟昭毅, Li Zaidao 李载道 (2005). *Zhongguo fanyi wenxue shi* 中国翻译文学史. Beijing: Beijing daxue chubanshe.

Milner Davis, Jessica (2013). „Humour and its cultural context“. In: Jessica Milner Davis a Jocelyn Chey (eds.), *Humour in Chinese Life and Culture: Resistance and Control in Modern Times*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1-21.

Myhre, Karin (2001). „Wit and Humour“ In: Victor Mair (ed.), *Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 132-149.

O’Nicholas, Jeremy (2007). „Three Men in a Boat & Three Men on the Bummel: the story behind Jerome’s two comic masterpieces“. *The Jerome K. Jerome Society* [online]. Dostupné na: <https://www.jeromekjerome.com/jerome-in-words/three-men/>

O’Neill, Patrick (2010). „The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour“. In: Harold Bloom a Blake Hobby (eds.), *Bloom’s Literary Themes: Dark Humour*. New York: Bloom’s literary criticism, 79-101.

Pino, Angel (2014). „Ba Jin as Translator“. In: Peng Hsiao-yen a Isabelle Rabut (eds.), *Modern China and the West: Translation and Cultural Mediation*. Leiden: Brill, 28-105.

Pollard, David E. (1998). *Translation and Creation: Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*. Amsterdam, NLD: John Benjamins Publishing Company.

Qian Suqiao (2012). „Discovering Humour in Modern China: The Launching of the Analects Fortnightly Journal and the “Year of Humour”“. In: Chey, Jocelyn Valerie a Jessica Milner Davis (2012). *Humour in Chinese Life and Letters: Classical and Traditional Approaches*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 191-219.

Rea, Christopher (2013). „Spoofing (*e’gao*) culture on the Chinese internet“. In: Jessica Milner Davis a Jocelyn Chey (eds.), *Humour in Chinese Life and Culture: Resistance and Control in Modern Times*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 149-172.

Sample, Joseph C. (2012). „Contextualizing Lin Yutang’s essay “On Humour”: Introduction and Translation“. In: Chey, Jocelyn Valerie a Jessica Milner Davis (2012). *Humour in Chinese Life and Letters: Classical and Traditional Approaches*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 169-189.

Slupski, Zbigniew (1988). *Selective guide to Chinese literature 1900-1949: the Short Story*. Leiden: Brill.

Sohigian, Diran John (2013). „The phantom of the clock: Laughter and the time of life in the writings of Qian Zhongshu and his contemporaries“. In: Jessica Milner Davis a Jocelyn Chey (eds.), *Humour in Chinese Life and Culture: Resistance and Control in Modern Times*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 23-45.

Triezenberg, Katrina E. (2008). „Humour in literature“. In: Raskin, Victor (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlin: De Gruyter Mouton, 523-542.

Vandaele, Jeroen (2010). „Humour in Translation“. In: Gambier, Yves a Luc van der Doersler (eds.), *Handbook in Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 147-151.

Volland, Nikolai (2014). „The Birth of a Profession: Translators and Translation in Modern China“ In Peng Hsiao-yen a Isabelle Rabut, eds. *Modern China and the West: Translation and Cultural Mediation*. Leiden: Brill, 126-150.

Ying Li-hua (2010). *Historical dictionary of modern Chinese literature*. Lanham; Plymouth: Scarecrow Press.

Wakabayashi, Judy a Kong Huiyi (2005). *Asian translation traditions*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Wong, Lawrence Wang-Chi (2004). „Beyond Xin Da Ya: translation problem in the Late Qing“ In: Lackner, Michael a Natascha Vittinghof (eds.), *Mapping Meanings. The Field of New learning in Late Qing China*. Leiden, Boston: Brill, 239-264.

Wong, Lawrence Wang-chi (2017). „Entrance into the Family of Nations: Translation and the First Diplomatic Missions to the West, 1860s-1870s“. In: Wong, Lawrence Wang-chi, *Translation and Modernization in East Asia in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 165-217.

Zha, Mingjian (2016). „Modern China's translated literature“. In: Zhang Yingjin (ed.), *A companion to Modern Chinese Literature*. Chichester, Wiley Blackwell, 214-226.